LOS APÓCRIFOS EN EL TEATRO DE MANUEL Y ANTONIO MACHADO (1926-1932)

ALBERTO ROMERO FERRER
Universidad de Cádiz

Cuando nos acercamos al estudio del Teatro Español, siempre parece primar una perspectiva exclusivamente literaria; no suele, por tanto, considerarse los otros elementos que conforman esa misma Historia, como es el caso de la escenografía, la dirección de escena, los mecanismos de producción del espectáculo, la historia del actor o, por ejemplo, la evolución del concepto de recepción teatral.

Sin entrar en detenernos en las causas de estos olvidos –por cierto, muy sospechosos desde una estricta perspectiva académica–, sí convenía subrayar determinados prejuicios que, como nos indica Ricard Salvat [1], han llevado a considerar la puesta en escena como una proyección complementaria del texto dramático, cuya finalidad última consistía en darle *visibilidad.*

Entre estas prevenciones, tal vez, el prestigio de la letra impresa, determinada perspectiva burguesa, el peso de la retórica tradicional o la consideración del texto dramático como un género literario en la misma línea de la poesía o la novela, pueden considerarse como algunos de los responsables últimos de esa Historia del Teatro tan literaria y, por tanto, tan parcial, tan excluyente de todo lo que no se sometía a su propio tejido textual.

---

[1] «De qué manera convertí en espectáculo unos textos de Salvador Espriu», en *Ronda de muerte en Sinera. Espectáculo de Ricard Salvat sobre textos narrativos, poéticos y dramáticos de Salvador Espriu,* Alianza Editorial, Madrid, 1974, pp. 9-23 y *El teatro como texto, como espectáculo,* Montesinos, Barcelona, 1983. Cfr., también, CÉSAR OLIVA y FRANCISCO TORRES MONREAL, *Historia básica del arte escénico,* Cátedra, Madrid, 1990. También ALBERTO ROMERO FERRER, «Problemas metodológicos para el estudio de la historia del teatro español: contextualización y recepción del texto dramático», en *Pedagogía Teatral: conceptos y métodos,* FIT y Univ. de Cádiz, 1996, pp. 389-397.

No estaba de más traer a colación estas consideraciones previas en torno a la crítica y el estudio teatral en España, ya que era ahí, en este tipo de perspectivas donde había que situar, en parte, la responsabilidad de las opiniones, a veces muy extremas, con las que se había enjuiciado desde el descrédito, la labor teatral desempeñada por Manuel y Antonio Machado. Una labor, en la que podrían haber prevalecido, no sólo criterios exclusivamente literarios, sino también esas otras circunstancias y mecanismos aludidos con anterioridad [2].

Efectivamente, en esta misma línea, el acercamiento a la labor teatral emprendida por los hermanos Machado, a partir de 1924 con el estreno de su refundición de *El condenado por desconfiado* y hasta 1932 [3], justo 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 y teatral 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 exclusiva 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 [4].

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 meditada, vamos a señalar una primera carencia, que viene a dificultar el conocimiento y la comprensión del quehacer teatral machiadiano. Y es que analizar el teatro que se produce en el marco cronológico de los años 20 y 30 es un intento complejo [5], al tratarse de unos

---

[2] Cfr. ALBERTO ROMERO FERRER, *Los hermanos Machado y el teatro (1926-1932),* Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1996.

[3] Aunque este estudio se centra en el teatro original, escrito en colaboración por ambos hermanos, excluimos deliberadamente, *El hombre que murió en la guerra,* ya que nuestros propósitos se centraban en las coordenadas, de producción y recepción, del teatro español de preguerra. No hacerlo de este modo podría romper la unidad del trabajo.

[4] Cfr. FRANK HERMODE, «Historia y valor literario», en *Historia y valor. Ensayos sobre literatura y sociedad,* Península, Barcelona, 1990.

[5] Véase ANTONIO CASTELLÓN, «Proyectos de reforma del teatro 1920/1930», en *Primer Acto,* núm. 176, 1975, pp. 4-13. En este estudio establece el autor un esbozo de

momentos 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* convulsa de aquellos controvertidos y polémicos años, para los que el teatro iba más allá de una cuestión meramente estética [6]. 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 [7], fronteras tan mal avenidas, tal vez, desde la simplificación que supuso para el teatro las reformas de la Ilustración española, cuyos estig-

---

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 Orrieols, 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 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),* Kaydada Ediciones, Madrid, 1989.

[6] Cfr. DRU DOUGHERTY, «Talía convulsa: la crisis teatral de los años veinte», en ROBERT LINE y DRU DOUGHERTY, *2 Ensayos sobre Teatro Español de los Veinte,* Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1984, pp. 85-157.

[7] 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.

mas volverían, curiosamente, a tomar nuevo impulso [8] a raíz del emergente debate intelectual en torno a las tablas [9].

Así, pues, en este contexto aparece –curiosa coincidencia– la colaboración teatral de los hermanos Machado, con una serie de obras originales, refundiciones [10] 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 original 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?* [11] ha

---

[8] 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, pp. 127-148), subraya las curiosas coincidencias entre este período teatral y la Ilustración española. Para 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 y de La Barraca indican un cambio de postura, entre otras razones porque algunos de los intelectuales más activos en la polémica 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. pp. 129-130).

[9] 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.

[10] Sobre este aspecto está a punto de publicarse mi estudio «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, 1996 (actualmente en imprenta).

[11] Con este mismo título tenemos el estudio de PABLO DEL BARCO, «¿Quién es quién en el teatro de los Machado?», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 325,

sido, pues, una de las prioridades que más ha preocupado a la exigua crítica –cada vez menos [12]– 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 [13] 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?*» [14], 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 [15].

Pero latente detrás de esta *extraña amalgama* –como la denomina Valbuena Prat [16]– 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

---

1977, pp. 155-159. Cfr., también, LUCIANO GARCÍA LORENZO, «El teatro de los Machado o de la imposibilidad del ser», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núms. 304-307, 1975-1976, pp. 1096-1110.

12 Cfr. DÁMASO CHICHARRO CHAMORRO, «El teatro de los Machado: revisión crítica de la bibliografía tras el aluvión del cincuentenario», en *Revista de Literatura,* num. 108, 1992, pp. 653-644.

13 *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, pp. 193-194.

14 LEOPOLDO DE LUIS, *Antonio Machado, ejemplo y lección,* p. 236.

15 «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, *Antonio Machado, ejemplo y lección,* p. 236).

16 *El teatro moderno en España,* Partenón, Zaragoza, 1944, p. 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, p. 206; e *Historia del teatro español,* Noguer, Barcelona, 1956, p. 618.

a las páginas, por ejemplo, de *La Farsa* [17], una de las colecciones teatrales más 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 [18], 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»* [19], se requería la colaboración de Manuel, más cercano, por motivos profesionales, a las exigencias y mecanismos que operaban en el mercado teatral [20].

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 previa-

---

17 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.

18 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*, Instituto de Estudios Madrileños y Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Madrid, 1995.

19 ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO, «Tipologías populares andaluzas en el teatro de los hermanos Machado», en *Antonio Machado, Hoy*, vol. II, Sevilla, Alfar, 1990, p. 106.

20 Recuérdese la labor que, por aquellos años, realizaba Manuel Machado como crítico teatral en *La Libertad* (1920-1936).

mente estimados y prestigiados. La firma –en palabras de Araquistáin– debía *de ser una garantía absoluta contra el fracaso* [21].

Por todo ello, y aun a riesgo de parecer contradictorio, la imagen mítica 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 conocidos apócrifos Jorge Meneses, Juan de Mairena, Abel Martín, Pedro de Zúñiga o su propio Machado apócrifo [22]. 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*» [23], sin que éste hubiese participado en la autoría de las 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 traicionada esta doble ejemplaridad que nos ofrecía la vida y la obra de nuestro autor, un mito –Antonio Machado, el bueno [24]– 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 [25], de acuerdo con la jerarquía interpretativa, previamente im-

---

21 LUIS ARAGUISTÁIN, *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino, 1930, p. 66.

22 Crf. DOMINGO YNDURÁIN, «Las voces apócrifas de Antonio Machado» en *Antonio Machado, Hoy*, vol. I, Alfar, Sevilla, 1990, pp. 121-136.

23 Alberto González Troyano, «Tipologías populares andaluzas en el teatro de lós hermanos Machado», p. 106.

24 JOSÉ BERGAMÍN, «Antonio Machado, el bueno», en *De una España peregrina*, Al-Borak, Madrid, 1972, pp. 85-94.

25 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:*

puesta 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 [26]. 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 [27], 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* (1920-1936), y que aún permanecen en un más que patético olvido [28], al margen de otras colaboraciones, más o menos habituales, en *Cosmópolis, La Lectura, La Esfinge* o *América Latina,* entre otras publicaciones contemporáneas [29]. Publicaciones, por otra parte, donde mantuvo posturas ideológicas e intereses políticos ciertamente diversos [30], 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»* [31].

---

teoría y práctica del apócrifo, Ariel, Barcelona, 1975, p. 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.,* p. 155).

26 Es el caso también de DOMINGO YNDURÁIN, «En el teatro de los Machado», en *Curso en homenaje a Antonio Machado,* Universidad de Salamanca, 1977, pp. 297-314; y «Machado: Manuel o Antonio», en *Ínsula,* 506-507, febrero-marzo de 1989, p. 80.

27 «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,* p. 236).

28 Una aportación en este sentido la tenemos en TERESA GARCÍA-ABAD, «Una visión crítica del teatro: Manuel Machado», en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939,* Coordinación y edición de Dru Dougherty y M.ª Francisca Vilches de Frutos, CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, Madrid, 1992, pp. 199-204.

29 Véase GORDON BROTHERSTON, *Manuel Machado,* Taurus, Madrid, 1976, pp. 52-58. (Texto original *Manuel Machado. A Revaluation,* Cambridge University Press, Cambridge, 1968).

30 *Ibíd.,* p. 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 línea progresista, un tanto sorprendente dados los cercanos acontecimientos y la nueva postura del autor.

31 *Ibíd.,* p. 57.

Por tanto, a todos los prejuicios acumulados sobre el carácter populista y superficial de la obra machadiana, en el caso de Manuel, caracterizada incluso de «*fácil nihilismo*» [32] 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 [33], 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 [34], Valbuena Prat [35], Ruiz Ramón [36], son ejemplos más que notorios para ilustrar este incompleto catálogo–, a pesar, paradójicamente, de haber merecido la cuidadosa y temprana atención de autores que como Juan Chabás [37], Altolaguirre [38] o Max Aub [39], en su faceta de críticos lite-

---

32 *Ibíd.*

33 Una pequeña aproximación a este aspecto la 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.

34 GONZALO TORRENTE BALLESTER, *Teatro español contemporáneo,* Guadarrama, Madrid, 1957.

35 Véase nota 16.

36 «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 una forma dramática valiosa en sí» (FRANCISCO RUIZ RAMÓN, «El teatro poético», en *Historia del teatro español. Siglo XX,* Cátedra, Madrid, 1977, p. 75).

37 «En colaboración con su hermano Manuel ha escrito algunas obras dramáticas que se han representado con fortuna: *Julianillo Valcárcel, Don Juan de Mañara* [sic] *La Lola se va a los Puertos* [sic]. *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, p. 273). Esta inclusión es bastante significativa, dadas las características de resumen y sinopsis 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, pp. 124-125.

38 «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 trascendental de los hermanos Machado...» (MANUEL ANTOLAGUIRRE, «Nuestro teatro», en *Hora de España,* IX, septiembre, 1937, pp. 31-32).

39 «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 Va-

rarios, habían subrayado este teatro como *trascendental, poético o profundamente español,* incluso de *provocador,* situándolo muy cerca de los experimentos teatrales de Azorín, Unamuno, Valle-Inclán o Lorca [40]; o lo habían incluido en tempranas historias de la literatura española, como una producción importante dentro del panorama literario español contemporáneo [41].

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* [42], de Pérez Galdós, en 1901, cuando un grupo de nuevos y jóvenes escritores, entre los que se encon-

---

lle-Inclán; María Teresa Montoya –mexicana– 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, p. 86. También del mismo autor en «Algunos aspectos del teatro de 1920 a 1930», en *Revista Hispánica Moderna,* núms. 1-4 (enero-octubre), 1965, p. 24).

40 Véase CÁNDIDO AYLLÓN, «Experiments in the theatre of Unamuno, Valle-Inclán and Azorín», en *Hispania,* XLVI, 1962, pp. 49-56.

41 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», p. 78).

42 *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 *Bulletín Hispanique,* núm. LXV, 1963, p. 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.,* p. 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,* VII, 1973, pp. 89-94), ELENA CATENA («Circunstancias temporales de la *Electra* de Galdós», en *Estudios Escénicos,* num. 18, Barcelona, 1974, pp. 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, pp. 131-141) y JOSETTE BLANQUAT, «Au temps d'*Electra* (document galdosien)», en *Bulletin Hispanique,* LXVIII, 1966, pp. 253-308).

traban los Machado [43], deciden, en apoyo a todo lo que representaba el heterodoxo drama galdosiano [44], 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 pertenencia, en calidad de vicepresidente, al Consejo Central del Teatro, creado en octubre de 1937, bajo los auspicios de la República [45].

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 desvirtuda 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 [46].

---

43 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, pp. 1814-1815).

44 Cfr. FERNANDO HIDALGO, *«Electra» en Sevilla,* Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1985.

45 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 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 *Campo d'Arpa,* núms. 48-49, marzo de 1978, pp. 31-35.

46 Véase RAFAEL ESPAÑA, «Antonio Machado visto por el cine español», en *Antonio Machado, Hoy,* vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, pp. 67-83. También RAFAEL UTRERA,

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 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* [47].

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 circunstan-

---

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, pp. 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, pp. 111-121.

[47] «Sobre la muerte de Antonio Machado», texto reproducido íntegramente en MARÍA DE LA CONCEPCIÓN PÉREZ ZABALARDO, «Sobre la muerte y la vida de Antonio Machado», en *Revista de Literatura,* vol. XV, CSIC, Madrid, pp. 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 cómo, 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 pp. 69-76.

cias más concretas, referidas a los dramáticos acontecimientos 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 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 [48], para los que la búsqueda del *yo* y su identidad [49] se había convertido en otra idea, más que recurrente [50], de la póetica teatral machadiana.

De acuerdo con todos estos factores, vamos a pasar ahora a subrayar ciertos aspectos y circunstancias, todas muy cómplices con los determinantes que debieron operar en la elección teatral de ambos hermanos, relacionadas con el contexto en el que se inserta su colaboración.

En este sentido, cuando Manuel y Antonio Machado se introducían, como dramaturgos, en el sistema y la industria teatral de los controvertidos años veinte, la clase intelectual del país –el mismo grupo al que ellos pertenecían–, en coherencia cómplice con los acontecimientos que, en el orden político y social, se sucedían, parece cuestionar desde supuestos éticos, literarios y estéticos, la funcionalidad última de la escena [51], sus me-

---

48 «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, p. 12.

49 Durante la elaboración de este trabajo, apareció el estudio de CLAIRE-NICOLE ROBIN, «La búsqueda de la identidad, temática central de la dramaturgia machadiana», (*Antonio Machado Hoy (1939-1989)* Paul Aubert, ed., Casa de Velázquez/Fundación Antonio Machado, 1994, pp. 212-225, donde se insiste en nuestra misma hipótesis de trabajo.

50 Cfr. DOMINGO YNDURÁIN, *Ideas recurrentes en Antonio Machado,* Turner, Madrid, 1975.

51 Cfr. DRU DOGHERTY, «Talía convulsa: la crisis teatral de los años veinte», en *2 Ensayos sobre Teatro Español de los Veinte, op. cit.,* pp. 85-157.

canismos de embalaje y producción, sus receptores, incluso la propia legitimidad de su público.

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 originales de Antonio y Manuel Machado [52]– se facilitaran las estrategias que predicaban de *Talía* su lectura política y social; se trataba –como de hecho ocurrió– más que de una polémica literario 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* [53], con el mismo cuerpo social del que se había constituido su voz y su conciencia crítica [54], su disidencia intelectual.

---

[52] *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel,* estrenada el 9 de febrero de 1926 en el Teatro de La Princesa por la Compañía de María Guerrero; *Juan de Mañara,* estrenada el 17 de marzo de 1927 en el Teatro Reina Victoria por la Compañía de Josefina Díaz de Artigas y Santiago Artigas; *Las adelfas,* estrenada el 22 de octubre de 1928 en el Teatro del Centro (hoy Calderón) a cargo de la prestigiosa Compañía de Lola Membrives; *La Lola se va a los puertos,* estrenada el 8 de noviembre de 1929 en el Teatro Fontalba también por Lola Membrives; *La primera Fernanda,* estrenada el 24 de abril de 1931 en el Teatro de la Victoria por la Compañía de Irene López Heredia; y, finalmente, *La duquesa de Benamejí,* estrenada el 26 de marzo de 1932 en el Teatro Español por la Compañía de Margarita Xirgu. Para todo ello remito a ALBERTO ROMERO FERRER, *Los hermanos Machado y el teatro (1926-1932)*, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla, 1996.

[53] Cfr. EVELYNE LÓPEZ CAMPILLO, *La «Revista de Occidente» y la formación de minorías,* Taurus, Madrid, 1972.

[54] Cfr. RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS, *Introducción al teatro español del siglo XX. 1900-1936,* Aceña Editorial, Valladolid, 1987; y, 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, pp. 127-148.

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 críticas –Díez-Canedo [55], Araquistáin [56], Pérez de Ayala [57], Max Aub [58], Ricardo Baeza [59], Antonio Espina [60], Rivas Cherif [61]– que habían denunciado la visceral crisis del teatro español en la década de los 20, callaban ahora, como si, de repente, aquello que parecía ceñirse como un problema, ciertamente insalvable o trascendental, hubiera desaparecido, sin dejar tras de sí la más mínima evidencia de su *trascendencia.*

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, ya desde un primer momento, y por contradictorio que pudiera parecernos, intuíamos el acomodo de este teatro, al menos en sus apariencias más externas, a los gustos y expectativas de un público poco amigo de novedades y compromisos estéticos sobre la escena. En otras palabras, se trataba de una labor teatral que, en parte, de acuerdo con los propios mecanismos de la industria teatral respondía, con toda solvencia, a dar cuenta de aquella *visión del mundo* –en el sentido establecido por Goldmann [62]– de determinados grupos sociales.

En este sentido, nos encontrábamos con una labor teatral no exenta de ciertos prejuicios y prevenciones críticas [63], que podía descubrirnos,

---

55 *El teatro y sus enemigos,* La Casa de España, México, 1939.

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

57 *Las máscaras,* Renacimiento, Madrid, 1924 (2 vols.).

58 «Algunos aspectos del teatro español de 1920 a 1930», en *Revista Hispánica Moderna,* núms. 1-4 (enero-octubre), 1965, pp. 17-28.

59 «El nuevo teatro de la Rusia sovietista», en *Revista de Occidente,* XII, pp. 364-380; «El trascendental problema del Teatro», en *El Sol,* 19 de octubre de 1926; «El carro de Tespis», en *El Sol,* 11 de noviembre de 1926; «La manufactura teatral» en *El Sol,* 3 de diciembre de 1926; «La escena como institución moral», en *El Sol,* 8 de enero de 1927. En relación con estos textos quiero expresar mi gratitud hacia el Prof. Ricard Salvat, quien tuvo la amabilidad de enviármelos para su estudio y publicación».

60 «Las dramáticas del momento», en *Revista de Occidente,* XXX, pp. 316-329.

61 *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español,* Pre-textos, Valencia, 1991.

62 *Para una sociología de la novela,* Ciencia Nueva, Madrid, 1967.

63 De todo ello nos ocupamos en la monografía anteriormente citada *Los hermanos Machado y el teatro (1926-1932).*

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 [64]– y de acuerdo con los presupuestos de la crítica sociológica (entiéndase Goldmann, Lukács [65], Salomon [66]), convenía concluir cómo esta firma, Manuel y Antonio Machado, cuando optan por los cauces del teatro comercial, 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 [67]– el nuevo papel que como aval social y mercantil desempeñaba, tan sólo, el nombre del dramaturgo, dentro de la nueva valoración 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 un aval del éxito, consensuado en los resultados de una más que óptima recepción crítica [68]; 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.

---

64 «Las máscaras en Antonio Machado», en *Antonio Machado: El poeta y su doble,* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1989, pp. 9-35.

65 *Sociología de la literatura,* Península, Barcelona, 1973; e *Historia y conciencia de clase,* Grijalbo, Barcelona, 1975.

66 «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, p. 15-32.

67 *La Edad de Plata. 1902-1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural,* Cátedra, Madrid, 1983.

68 En nuestro ánalisis de la recepción, nos hemos servido de las reseñas críticas de Manuel Abril, José Alsina, Luis Araujo-Costa, Ceferino R. Avecilla, Joaquín Aznar, Beris Bureba, Bernardino G. de Candamo, Conde de Casas Rojas, Manuel Bartolomé Cossío, Jorge y José de la Cueva, Juan Chabás, Marcel Delume, Enrique Díez-Canedo, Antonio Espina, Febus, Melchor Fernández Almagro, Antonio Fernández Lepina, Hipólito Finat, Floridor, José de Gardoqui, Juan González Olmedilla, A. Hernández Ballester, Ángel Lázaro, los propios hermanos Machado, Alfredo Malqueríe, Rafael Marquina, Alberto Martínez Alcalde, M. Martín Fernández, Enrique de Mesa, Alejandro Miquis, Arturo Mori, Núñez, Antonio de Obregón, Eugenio D'Ors, José Romero Cuesta, Rodolfo de Salazar, M. Sánchez Camargo, Santorello y Antonio de la Villa.

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 éxito popular –recordemos que es el teatro cómico, la zarzuela y sus sucedáneos dramáticos los géneros que condensaban la anatomía del éxito [69]– 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 el tejido comercial de la escena [70].

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 [71], Melchor Fernández Almagro [72], Díez-Ca-

---

[69] Cfr. DRU DOUGHERTY y MARÍA FRANCISCA VILCHES, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación,* Fundamentos, Madrid, 1990. También, de los mismos autores, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición.* Fundamentos, Madrid, 1997.

[70] 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 Romances Languages, University of North Carolina, 1971; y MANUEL ESGUEVA MARTÍNEZ, *La colección teatral «La Farsa»,* Anejos de la revista *Segismundo,* CSIC, Madrid, 1971; sobre «El Teatro Moderno», RAMÓN ESQUER TORRES, *Colección dramática «El Teatro Moderno»,* Anejos de la revista *Segismundo,* CSIC, Madrid, 1969; sobre la colección «Comedias», CECILIA GARCÍA ANTÓN, «Comedias (1926-1928): Análisis e historia de una colección teatral», en *Revista de Literatura,* núm. 100, 1988, pp. 547-574. Otro trabajo importante sobre las colecciones teatrales de la época es el de JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE, *La Novela Teatral,* CSIC, Madrid, 1996.

[71] «El teatro. Hermanos Machado: *Juan de Mañara,* drama en tres actos, en verso», en *La Gaceta Literaria,* núm. 7, abril de 1927, p. 5.

[72] «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* (sic)», en *La Voz,* 18 de marzo de 1927; «*Las adelfas* (sobre su estreno en Barcelona)», en *La Voz,* 13 de abril de 1928; «Información teatral. *Las adelfas* en el Centro», en *La Voz,* 23 de octubre de 1928; «El estreno de *La Lola se va a los puertos»,* en *La Voz,* 9 de noviembre de 1929; «Estreno en el Victoria de *Mi prima Fernanda* (sic)», en *La Voz,* 25 de abril de 1931; «En el Español. Estreno de *La duquesa de Benamejí»* en *La Voz,* 28 de marzo de 1932.

nedo [73], Ángel Lázaro [74], Enrique de Mesa [75], Rafael Marquina [76], o Manuel Abril [77], 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.

Pero en contraste con estos factores, con esta lectura del teatro machadiano, también habíamos detectado en esta *extraña amalgama* –en palabras del Prof. Valbuena Prat [78]– una serie de inquietudes internas que, aunque de modo discreto pero ciertamente consciente, alejaban este teatro de las encorsetadas estructuras decimonónicas que parecían pesar en la configuración complaciente de sus discursos externos [79].

Dichas disidencias atentaban, esencialmente, a la anatomía del personaje teatral que, partiendo de una presentación tradicional, en todas las obras, optaba por caminos muy alejados de los presupuestos más o menos realistas de corte benaventino, y extraños a las visiones nostálgicas del Teatro Poético integrado; fórmulas en las que la crítica había encorse-

---

73 «Crítica de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*», en *El Sol,* 18 de mayo de 1926; «Azorín y los hermanos Machado (sobre *Juan de Mañara)*», en *El Sol,* 18 de marzo de 1927; «*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* (reseña de su reposición)», en *El Sol,* 21 de octubre de 1928; «Información teatral. *Las adelfas.* Comedia de don Manuel y don Antonio Machado», en *El Sol,* 23 de octubre de 1928; «Los Machado, en Fontalba (Estreno de *La Lola se va a los puertos)*», en *El Sol,* 9 de noviembre de 1929; «Actualidades teatrales. La musa madrileña de Arniches y la musa andaluza de los hermanos Machado (a propósito de *La Lola se va a los puertos)*», en *Cosmópolis,* diciembre de 1929, pp. 33-35; «*La prima Fernanda,* de Manuel y Antonio Machado», en *El Sol,* 26 de abril de 1931; «*La duquesa de Benamejí.* Comedia dramática de Antonio y Manuel Machado», en *El Sol,* 27 de marzo de 1932.

74 «Los Machado leen *La Lola se va a los puertos*», en *La Libertad,* 19 de octubre de 1929; «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; «Español. *La duquesa de Benamejí,* drama en tres actos, en prosa y verso, original de Manuel y Antonio Machado. (Contiene una escena de *La duquesa de Benamejí*», en *La Libertad,* 27 de marzo de 1932.

75 «*Las adelfas,* en el Centro», en *El Imparcial,* 23 de octubre de 1928.

76 «*Juan de Mañara*», en el *Heraldo de Madrid,* 18 de marzo de 1927; «*La Lola se va a los puertos*», en *La Gaceta Literaria,* núm. 70, 15 de noviembre de 1929.

77 «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.

78 *El teatro moderno en España,* Partenón, Zaragoza, 1944, p. 160.

79 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, pp. 317-330.

tado el llamado «*teatro poético de los Machado*», dentro de las fórmulas desarrolladas por Villaespesa, Marquina... [80]

Efectivamente, una lectura en profunidad, más atenta, de estas obras, de apariencias muy tradicionales (el drama histórico, la comedia de costumbre, la alta comedia), evidenciaba, cuando se pretendía abordar sus personajes, sus héroes, un cambio de perspectiva, se apreciaba un cambio de actitud, de la mano del discurso que implicaba la ambigüedad, o la deserción –según el caso– como factor determinante en la identidad de los personajes.

En este sentido, se trataba siempre de personajes o héroes cuyo conflicto, solidario –también siempre– con los recursos fabulísticos y textuales desarrollados, se centraba en la omnipresente inadecuación de sus rostros dramáticos. En otras palabras, con estas obras asistíamos, en realidad, a la *deconstrucción* del héroe contemporáneo, sometido ahora al peregrinaje vocacional de su esencial y apócrifa heterogeneidad; línea –que pensamos– conductora en la anatomía y tipología del personaje en estas piezas dramáticas.

Dicho procedimiento, ya subrayado desde el contradictorio enunciado de algunos títulos (*Juan de Mañara* y *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* serían, tal vez, los casos más paradigmáticos de lo que comentamos), parecía sostenerse en relación con el método de análisis por el que debíamos optar, sobre las líneas teóricas de la alteridad y la bajtiniana dialogía de voces [81], como elementos intrínsecos a la constitución de estos dramas y comedias.

De aceptarse estas hipótesis de trabajo, había que atender, de modo minucioso, al papel desempeñado por el personaje dentro de la teoría dramática contemporánea. En este sentido, y como apreciación general, el personaje, desde el punto de vista de la narratología se considera como una de las unidades fundamentales del discurso dramático; sin embargo, cuando nos acercamos a los terrenos teóricos más contemporáneos observamos, con cierta perplejidad, cómo este *elemento fundamental* va sufriendo un fuerte deterioro, al menos desde las perspectivas más arriesgadas.

Como nos señala Bobes Naves [82], en realidad asistíamos a un verdadero «asalto a la personalidad». En otras palabras, el YO –y más aún a partir de las teorías psicoanalíticas–, como *topoi* aceptado desde los presupuestos miméticos del realismo, había dejado de ser una entidad estable, segura, uniforme, para convertirse ahora en la conjunción, más o me-

---

[80] Cfr. JESÚS RUBIO JIMÉNEZ, *El teatro poético en España. Del Modernismo a las vanguardias,* Cuadernos de Teatro de la Universidad de Murcia, 1993.

[81] MIJAIL BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoievski,* Brevarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

[82] *Semiología de la obra dramática,* Taurus, Madrid, 1987.

nos cómplice de hablas diacrónica y sincrónicamente diversas, heterogéneas, incluso contradictorias. ¿Por qué no?

De uno u otro modo, todos estos nuevos discursos en torno a las atribuciones, anatomía y funciones del personaje dramático, evidenciaban, como elemento aglutinador de las nuevas posturas, la *deconstrucción* del mismo, como subrayara Jacques Derrida en sus ya clásicos trabajos sobre la *diseminación* y la *escritura y la diferencia* [83].

Asistíamos, en definitiva, al desmantelamiento de los modelos y del concepto tradicional del personaje dramático tal y como lo había anunciado François Rastier [84], quien en su recorrido en torno a la figura del Don Juan, llegaba a la conclusión general de su negación más radical y absoluta. La deconstrucción del concepto, como estructura mimética de la personalidad, no suponía sino un peldaño más en aquel proceso *desertor* anunciado por Propp y Levi-Strauss [85], dentro de un sistema nocional que no evidenciaba, en última instancia, sino la *crisis*, el deterioro, el agotamiento del héroe literario; un héroe, cuya máscara única había caído irreversiblemente tras ese «asalto al yo» que supuso el descubrimiento del sueño, los fantasmas, la locura o la intuición, como otros modos legítimos de testimoniar la múltiple y contradictoria personalidad humana.

Como podía evidenciarse, dichos soportes teóricos, de modo muy sorprendente, venían a coincidir con aquellas claves internas que habíamos, primero, intuido y, después, corroborado en los textos dramáticos de Manuel y Antonio Machado. En síntesis, al menos desde la teoría, todo señalaba cuáles eran las soluciones que, alternativas a los discursos del yo, estructuraban y daban coherencia a la extraña amalgama, ahora, de personajes y héroes por la que habían optado los poetas-dramaturgos en su incursión en el mundo del teatro.

Se trataba, pues, dado el tema central de este teatro: *la búsqueda de la identidad,* de una solución presidida desde el dialogismo de los enunciados y la primacía de las voces apócrifas, y que, gracias a este carácter polivalente, se encontraba en solidaridad, de un lado, con aquella voluntad regeneracionista y, de otro, también con la ética renovada del Teatro Poético menos tradicional; diferentes solidaridades, dadas las diversidades éticas y estéticas de esta firma, pero que, supragenéricamente, podían explicar la tibia –a veces un poco más arriesgada– incidencia crítica de este teatro para con la realidad proyectada.

---

83 *L'ecriture et la différence,* Seuil, Paris, 1967 y *La diseminación,* Fundamentos, Madrid, 1975.

84 «Un concept dans le discours des études littéraires», en *Littérature,* núm. 7, 1972, pp. 87-101.

85 *Polémica Levi-Strauss y V. Propp,* Fundamentos, Madrid, 1982.

La propuesta conjunta de ambos hermanos iba dirigida precisamente, aun respetando la carpintería teatral más convencional, a subrayar ciertos mecanismos disidentes que, de modo deliberado, parecían condensarse en los personajes, y que se testimoniaban con absoluta nitidez en la arquitectura interna de sus héroes y protagonistas. Se trataba, siempre, de perspectivas críticas, de voces desmitificadoras de la realidad española, cuyo fundamento teórico-práctico había que indagarlo en una anatomía que predicaba la inadecuación de sus fórmulas tradicionales.

Los temas y los motivos dramáticos, que nos proponían Manuel y Antonio Machado, se adecuaban muy acertadamente a esta declaración de propósitos: la leyenda del hijo bastardo del Conde-Duque de Olivares, primero pícaro y, después, Don Enrique Felípez de Guzmán; el peregrinaje de Don Juan por los caminos inciertos del penitente y arrepentido Mañara; la huida de Lola a América, la búsqueda de la personalidad del difunto Alberto a través del psicoanálisis en *Las adelfas,* o la conversión por amor de un bandolero, a pesar de su dispersión temática, constituían motivos que siempre ponían especial énfasis en su inadecuación, en su deserción.

Y para todo ello, los Machado se valieron de los conflictos del YO, o lo que es lo mismo, de la alteridad y el apócrifo [86] como otras posibilidades de constituir la anatomía interna de sus personajes [87]. Sólo así –subrayamos– podía tener coherencia esta extraña amalgama, cuya galería de héroes y personajes no testimoniaban, a lo largo de sus respectivos desarrollos dramáticos, sino su desacuerdo, su disidencia crítica respecto a lo que podían considerarse como formas o símbolos –ya caducos– de una determinada España, para la que ambos poetas, desde posturas divergentes en el resto de sus respectivas obras, pero desde las conciliadoras intenciones que podían presidir sus comedias y sus dramas, intuyeron ciertas vías de solución teatral, como eran la utilización de la tradicionalidad, la simplicidad o, como ellos mismos comentaron [88], la «ingenuidad» dramática [89].

Llevar, pues, a la escena esta desintegración de la personalidad a través de la deconstrucción de ciertos mitos o símbolos, como era el caso del

---

[86] Cfr. PEDRO CEREZO GALÁN, «Lo apócrifo machadiano: un ensayo de esfuerzos fragmentarios», en *Antonio Machado Hoy (1930-1989),* Paul Aubert, ed., Casa de Velázquez /Fundación Antonio Machado, 1994, pp. 185-207.

[87] Cfr. EUSTAQUIO BARJAU, «El tema del apócrifo en el teatro de los hermanos Machado», *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo,* Ariel, Barcelona, 1975, pp. 121-149.

[88] «Autocríticas. *La duquesa de Benamejí*», en *ABC* (Sección de Páginas Teatrales)», 26 de marzo de 1932, p. 15.

[89] Cfr. RICARD SALVAT, «Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de Antonio Machado», en *Antonio Machado, Hoy,* vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, pp. 191-197.

bandolero, el Don Juan, o la «Cantaora», no era sino una forma de posibilitar, gracias al alcance que suponían los cauces teatrales, una nueva lectura, otro tipo de deconstrucciones que, sin alterar los condicionantes de una recepción más que favorable, manifestaran también el anacronismo de aquella *España devota de Frascuelo y de María* [90]. Una España que difícilmente podía sostenerse por mucho más tiempo, como correlato conciliador de los discursos contrarios, latentes, y progresivamente más viscerales, que subyacían en la terriblemente *dialógica* sociedad española en la que Manuel y Antonio Machado escribieron y estrenaron sus colaboraciones dramáticas.

---

[90] Cfr. JOSÉ LUIS ABELLÁN, *El Filósofo «Antonio Machado»*, Pre-textos, Valencia, 1995.