

LOS VALORES ETERNOS DE LA ESPAÑA FASCISTA REFLEJADOS EN *EL HOMBRE QUE MURIÓ EN LA GUERRA*, COMEDIA DE MANUEL Y ANTONIO MACHADO

Marina Villalba Álvarez
Universidad Castilla-La Mancha

El hombre que murió en la guerra, comedia dividida en cuatro actos, es la única obra de teatro en prosa escrita en colaboración por los hermanos Machado. Si consideramos real la fecha dada por Manuel Machado en la “advertencia-prólogo” a la edición de la Editorial Espasa-Calpe, la comedia fue redactada en el año 1928, diez años después de la Primera Guerra Mundial, y estrenada en 1941, en plena posguerra española¹.

Respecto a la fecha de su redacción —1928—, determinados críticos literarios, como, por ejemplo, Domingo Ynduráin, opinan que Manuel Machado alteró la fecha de composición, *con el fin probablemente* [el subrayado es mío] *de evitar la identificación entre el contenido de la obra y el ambiente revolucionario de preguerra*. Si se deseaba estrenar la comedia en la inmediata posguerra, se debía de antemano advertir a los censores y a los espectadores-lectores que se trataba de una obra no escrita en período prebélico. Esta hipótesis explica tal vez la inclusión, ya en la primera edición, de la “advertencia-prólogo” a cargo de Manuel Machado.

Domingo Ynduráin afirma que *El hombre que murió en la guerra* es la última obra de los hermanos Machado, escrita por tanto en fecha posterior al año 1932, estreno (26 de marzo) de *La duquesa de Benamejía* en el Teatro Español. El profesor Ynduráin, para apoyar su afirmación, establece diversas concordancias, en este caso “prospectivas”, entre el texto teatral que nos ocupa y determinados fragmentos de *Juan de Mairena* y escritos de Antonio Machado publicados en la revista republicana *Hora de España*, demostrando que *El hombre que murió en la guerra* parece ser “el último grado de una progresión que se escalamó así: *La Lola se va a los puertos*, *La prima Fernanda*, *El hombre que murió en la guerra*. Los temas (...) muestran la misma evolución: la progresiva toma de conciencia histórica y social”².

Por su parte, José Luis Cano propone en el índice cronológico a su estudio sobre *Antonio Machado*, como fecha de terminación del drama, 1936, coincidiendo con la publicación en la primavera de este año de *Juan de Mairena*³.

Ahora bien, si tenemos en cuenta las propias declaraciones de Antonio Machado, recogidas en *La Voz* (1 de abril, 1935), debemos adelantar la fecha de redacción al año 1935, o bien, al año 1934. En la entrevista realizada por “Proel”,

Antonio Machado afirma: “Hemos terminado una comedia en prosa, *El hombre que murió en la guerra*. Necesitamos un gran galán para intérprete. Y ése es el problema: ya sabe usted cómo estamos de galanes (...)”⁴. Posteriormente, en otra entrevista realizada en el año 1938, como manifiesta Jorge Urrutia en su artículo “Notas sobre la colaboración teatral de los hermanos Machado” (4^{bis}), Antonio Machado expresa su deseo de finalizar una obra teatral, ya preparada, que guarda relación con la otra que se desarrolla en nuestro país (*El hombre que murió en la guerra*).

Si bien es cierto que no se conoce la fecha exacta de composición de la comedia, sí podemos afirmar que se estrenó, previa intervención de la censura franquista, en el Teatro Español el 18 de abril de 1941, días después del 2.º aniversario de la victoria de las tropas nacionales. La obra, interpretada entre otros actores por María Paz Molinero y Francisco Melgares, estuvo en cartel hasta el día 25 del mismo mes. A partir del día 26 se representaba *El patio*, de los Hermanos Álvarez Quintero.

Antes de su representación se tacharon determinados párrafos que los censores juzgaron peligrosos y con carga ideológica revolucionaria⁵. Así, por ejemplo, en el acto II, escena II, monólogo de Miguel: “Se ha retratado para retratar el uniforme... Las viejas espadas de tiempos gloriosos... Es decir, de aquellos tiempos en que no eran viejas. Pero estas armaduras hay que respetarlas... ¿Hay que respetarlas?”⁶. Y en el acto IV y último, escena V, diálogo entre Andrés y Miguel: “¿Para Rusia? Dicen que ha nacido allí, y por cierto con toda la barba, el apocalíptico anticristo... Si es cierto lo que dicen, él vendrá por aquí y lo conoceremos todos...”⁷.

A pesar de la supresión de frases y la posible manipulación del texto teatral, los críticos, después del estreno en el Teatro Español, adoptaron una postura ambigua a la hora de emitir su juicio. Jorge de la Cueva, por ejemplo, no entendía la actitud “extraña” de la “novia” de Juan de Zúñiga: “(...) es extraña —escribía el crítico en el periódico *Ya*— la actitud con la novia que lo espera, que lo quiere y lo admite tal como era, como ella lo hizo en su pensamiento o como él quiere ser en adelante. Se diría que lo que ese hombre perdió en la guerra fue el corazón”⁸. Jorge de la Cueva, después de dejar claro que no comprendió el sentido real de la comedia, finaliza su breve comentario señalando que los aplausos del público obligaron a Manuel a salir al escenario.

Por su parte, el comentarista de *ABC*, un tal M.R., realiza a la perfección su tarea de crítico teatral de antes, indicando, por un lado, los defectos de la obra, y por otro, la aceptación por parte del público: “Advierten los autores de esta obra, los hermanos Machado, que fue escrita diez años después de la Primera Gran Guerra. Advertencia leal que casi no sería precisa, porque la comedia parte de un punto muy desfocado en la lejanía, y está al margen de la realidad actual. Adolece la obra de extensos monólogos, largas conversaciones y una acción lenta (...). (Al final de la representación) Manuel Machado saludó desde el escenario entre aplausos (...)”⁹.

Después de haber concretado algunos aspectos relacionados con la redacción y representación de la obra, paso a analizar el texto teatral, no sin antes mencionar que la primera edición de *El hombre que murió en la guerra* corrió a cargo de la Editorial Espasa-Calpe (Buenos Aires), colección Austral, en el año 1947.

En esta edición de Espasa-Calpe (3.^a edición en Madrid, 1981) están presentes, por un lado, algunas de las actitudes políticas defendidas por los hermanos Machado; y por otro, ciertos valores considerados eternos en la España fascista.

Valorando las actitudes políticas de los Machado, su esencial liberalismo, su fe en el hombre y su radical pacifismo, parece incomprensible que la comedia se estrenara en los primeros años de la posguerra, aunque sí justificaría la tesis de Miguel D'Ors, que señala a "Manuel Machado como un crítico desde dentro del sistema y un valedor de la causa de la reconciliación en los duros años de la posguerra"¹⁰. En defensa de Manuel Machado, reproduzco sus declaraciones al abandonar la Junta de Censura Cinematográfica: "Me voy porque no estoy de acuerdo con el criterio de los demás censores: a ellos les asustan los besos y a mí lo que me asustan son los tiros"¹¹.

Por otra parte, como he dicho anteriormente, en la comedia de los hermanos Machado están presentes ciertos valores considerados eternos por la España fascista, hecho que sí puede explicar su representación en una época tan conflictiva, como fue la década de los años cuarenta.

Tomemos, pues, el texto como objeto de análisis. La acción de la obra dramática comienza el 25 de marzo de 1928 [actos I y II], con el regreso al hogar de un supuesto héroe de guerra, y finaliza quince días después [actos III y IV], abandonando Miguel, Juan de Zúñiga, la casa de los marqueses del Castellar.

El acto primero, estructurado en cinco escenas, realiza la función de presentación de los personajes y de dar a conocer al público-lector el asunto elegido para su posterior dramatización: aniversario de la muerte de Juan. Además de realizar una doble función, este primer acto contrasta a nivel semántico con los tres actos restantes, debido a la abundancia de referencias textuales de clara ideología fascista. Las palabras *Dios-Religión-Sangre-Patria* se repiten constantemente a lo largo del texto, pero en el acto inicial cobran un significado más exacto.

Los personajes del drama, Don Andrés de Zúñiga y doña Berta, marqueses del Castellar y de Pozo Blanco; Guadalupe, sobrina de los anteriores; Pedro, el criado, y Juliana, ama de cría, no ponen en duda el significado de los valores eternos, sino que los asumen y defienden. No de otro modo se explica, por ejemplo, la idea de Juliana de que los hombres no son iguales al nacer:

"Juliana. — (...) Como yo le di el pecho en puesto de mi Ramoncillo, que se murió recién nacido, pues... que... sé yo, me haría de cuenta que aquel niño era el mío... Aunque, por otro lado, bien se echaba de ver que no lo era.

Berta. — ¿En qué, Juliana? Pues ¿no somos todos iguales al nacer?

Juliana. — Al morir puede que lo seamos... pero lo que es al nacer, que no, señora.

Berta. — ¿Pero en qué podía notarse en tan pocos días?...

Juliana. — Pues ¿qué sé yo, señorita? Pero en muchísimas cosas... En na y en to... En la finura de los cabos, en la dulzura de la piel, en los pies, en las manos...¹².

Esta diferencia de clase social viene determinada a nivel textual por el concepto de "sangre", "linaje". Juan de Zúñiga, criado, como dice Juliana, "en el cortijo sin más roce ni más compañía que la nuestra y la gente del campo"¹³, hace notar bien pronto su procedencia noble, su aire señorial. Este hecho, en contradicción con la famosa frase de *El hombre no nace, se hace*, encuentra su explicación

en las palabras pronunciadas por don Andrés, marqués del Castellar: “¡Era un Zúñiga, mi hijo, de cuerpo entero!”¹⁴

Los valores eternos, reflejados en *El hombre que murió en la guerra*, están considerados de modo jerárquico por los propios personajes del drama. Así, en el acto primero, la religión, católica por supuesto, se sitúa por encima de conceptos de clase social y de sentimientos que poco o nada tienen que ver con los cánones ya establecidos. Berta expresa a la perfección la jerarquía de valores creada por el sistema dominante:

“Berta. — No me hubiera casado con el hombre que tenía otra mujer y un hijo de esa otra mujer. Aun queriéndote como te he querido siempre, mi religión me mandaba en ese momento señalarte el deber de casarte con ella, para no vivir en pecado mortal. Y mi dignidad, Andrés, me impedía en todo caso cerrar los ojos a todo eso para ser la marquesa del Castellar y de Pozo Blanco...”¹⁵

Por otra parte, el concepto de “Patria” está supeditado al concepto de “nobleza de sangre”: los fundadores de las grandes casas, los Zúñiga, como manifiesta el marqués, habían sido aventureros, conquistadores, soldados que habían combatido fuera de España, pero al frente de tropas españolas.

Andrés. — (...) ¿Pero tú no piensas que un Zúñiga, don Luis de Requeséns, en los tiempos de Felipe II, combatió allí (en Francia) años enteros al frente de nuestros tercios, y no ves cómo es quizá un atavismo inconsciente, pero ineluctable, el que lo lleva a pelear, a caer en el mismo teatro de las hazañas de sus abuelos?”¹⁶

Esta idea que justifica la supuesta muerte de Juan en las cercanías de Lens, así como su participación en la Primera Guerra Mundial, no es del todo compartida por la marquesa del Castellar, para quien la noción de “Patria” está estrechamente vinculada al concepto de “hogar”: “¿Qué le iba a él en aquella guerra? Cuando recibió tu primera carta, la nuestra, debió dejar las armas y correr a nosotros, a su casa, a su patria...”¹⁷

Así pues, los valores aquí considerados, *Religión-Sangre-Patria*, aparecen reflejados en el texto teatral siguiendo un determinado orden de apreciación, orden que cuenta, en última instancia, con el beneplácito de Dios. Sólo a lo largo del primer acto se repite la palabra “Dios” seis veces en distintas ocasiones con significados precisos y cuatro veces formando parte de expresiones del lenguaje cotidiano. Por un lado, “la voluntad de Dios” (pág. 108), “unión... consagrada por Dios”, “Dios no quiso darnos hijos” (pág. 109), “Dios nos da a veces una pena muy grande” (pág. 110), “viendo correr por su cara la gracia de Dios”, “el suelo santo, las tierras de Dios” (pág. 114); y por otro, “¡Dios mío, Dios mío!” (pág. 108), “¡Qué Dios te bendiga!” (pág. 113), “¡Dios mío, Dios mío!”, “Por Dios, ama, a los siete años” (pág. 114).

La pervivencia de valores tradicionales dentro de un sistema social altamente conservador, representado en esta comedia por la nobleza como clase social, se ve amenazada ante la llegada, a la casa de los marqueses, de Miguel, personaje que encarna al verdadero Juan de Zúñiga.

Con la salida a escena de Miguel, a partir del acto segundo, los conceptos de “Dios-Sangre-Clase Social” e indirectamente el concepto de “Patria” adquieren sentido polémico, demostrándose, a través del texto principal, la no perennidad de ciertos ideales considerados eternos. En este sentido es importante destacar el monólogo de Miguel, acto II, escena II: nuestro personaje muestra una actitud

negativa con respecto a las costumbres de la clase alta, aferradas a un pasado glorioso, “viejo mundo de fantasmas”¹⁸, como la define Guadalupe.

“Miguel. — (...) (*Ante el retrato de Don Andrés*) Vestido de maestrante... Se ha retratado para retratar el uniforme. ¡Claro! Y sin embargo, este hombre no será tan estúpido como parece en pintura. Un gran señor... un mamarracho (...) Una panoplia... Y le falta una pieza (...) ‘Las viejas espadas de tiempos gloriosos...’ Es decir, de aquellos tiempos en que no eran viejas. Pero estas armaduras son algo más que hierros mohosos. Hay que respetarlas (...) ¿Hay que respetarlas? (...)

(*Reparando en el retrato de Doña Berta*) ¡Oh noble señora!... con traje de soirée (...)¹⁹.

Pero no sólo se satirizan los hábitos de la nobleza, sino también el concepto mismo de “nobleza de sangre”: Juan de Zúñiga podía ser cualquier hombre, Miguel de la Cruz por ejemplo, siempre que llevara en su poder la documentación necesaria. Este aspecto, sátira al concepto de “sangre noble”, está presente a lo largo de los tres actos finales, pero quizá sea en el segundo acto, diálogo entre Miguel y Don Andrés, donde adquiera, mediante la utilización del “aparte”, rasgo típico del teatro benaventino, mayor sentido sarcástico.

“Miguel. — (...) ¿Te gustaría ser marqués, Miguelito? ¿Yo?, le contesté (...) ¿Sabes lo que he pensado? —añadió—. Mi padre no me conoce, me vio de siete años por última vez; tienes mi misma edad, y un cuerpo semejante al mío (...) ¿Por qué no cambiarnos nuestra documentación y nuestra medalla de soldado? ¿Por qué no has de ser tú Juan de Zúñiga, y yo Miguel de la Cruz?

(...) (*Aparte*) (*¡Qué cara pone! ¡Es gracioso!*). Tranquilícese usted, señor. No vengo a pedirle a usted dinero... Al contrario, si necesita usted... (*Llevándose la mano a la cartera*) (...)²⁰.

En relación con el término “aristocracia” se encuentran los conceptos de “Dios” y “Clase Social en general”. Los valores “Dios-Clase social” adquieren distinto significado considerados desde la óptica de este personaje, Miguel. Se produce, pues, a nivel semántico, una revisión de estos conceptos, revisión que ya Antonio Machado había apuntado en *Juan de Mairena* y en algunos textos publicados en la revista republicana *Hora de España*. Es Domingo Ynduráin, precisamente, quien establece estas coincidencias en su estudio “En el teatro de los Machado”²¹.

Miguel, en el acto III, última escena, diálogo entre Guadalupe y Miguel, expone sus puntos de vista acerca de “Dios”:

“Miguel. — Cuando vuelva predicará el orgullo... De sabios es mudar de consejo. No, no se escandalice usted, Guadalupe; Nuestro Señor predicó la humildad a los poderosos; hoy predicaría orgullo a los humildes. Si el Cristo vuelve y nos habla otra vez, sus palabras serán aproximadamente las mismas: ‘Acordaos de que sois hijos de Dios, que por parte de padre sois alguien, niños’. Traducido al lenguaje profano: ‘Nadie es más que nadie’. Porque, por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el valor de ser hombre”²².

Esta opinión, machadiana por otra parte, está reproducida parcialmente en *Juan de Mairena* [“El Cristo —decía mi maestro— predicó la humildad a los poderosos. Cuando vuelva, predicará el orgullo a los humildes. De sabios es mudar de consejo. No os estrepitéis. Si el Cristo vuelve, sus palabras serán aproxima-

mente las mismas que ya conocéis: Acordaos de que sois hijos de Dios; que por parte de padre sois alguien, niños”²³] [“Recordad el proverbio de Castilla: ‘Nadie es más que nadie.’ Esto quiere decir cuánto es difícil aventajarse a todos, porque por mucho que un hombre valga, nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre”²⁴]. Y más adelante: “Tal es el principio inmovible de nuestra moral. *Nadie es más que nadie*, como se dice por tierras de Castilla (...) que por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre.”²⁶

Del mismo modo, aparece recogida esta idea en *Hora de España*: “Cuando el Cristo vuelva —decía mi maestro— predicará el orgullo a los humildes, como ayer predicaba humildad a los poderosos. Y sus palabras serán aproximadamente las mismas: ‘Recordad que vuestro padre está en los cielos; tan alta es vuestra alcurnia por parte de padre. Sobre la tierra sólo hay ya para vosotros deberes fraternos, independientes de los vínculos de sangre’ (...) Porque si el hombre, como nosotros creemos, de acuerdo con la ética popular, no lleva sobre sí valor más alto que el de ser hombre, el aventajamiento de un grupo social sobre otro carece de fundamento”²⁶.

También indirectamente el concepto de “Patria” está sujeto a revisión, puesto que Miguel de la Cruz, Juan de Zúñiga, lleva, “como el judío errante, (...) un billete circular para andar por todo el mundo, que no (le) permite detener(se) dos veces en la misma estación”²⁷. Miguel es un hombre sin patria, que viaja buscando un mundo mejor [“Pero mi vida es otra, mi mundo es otro —le dice a D. Andrés—”²⁸], aunque antes debe matar a ese hombre que murió en la guerra, al Juan de Zúñiga verdadero, porque para él, “como decían en Castilla, *no importa el nombre, sino el hombre*”²⁹.

Finalmente y a modo de conclusión, diremos que existe en *El hombre que murió en la guerra* un enfrentamiento entre dos ideologías, conservadora y liberal, representada esta última en la figura de Miguel, personaje calificado por Guadalupe de “intruso en nuestra vida”³⁰. Ahora bien, predomina en el texto teatral la ideología conservadora, ya que todos los personajes del drama, excepto uno, son partidarios de mantener los valores eternos que la caracterizan. Valga como un ejemplo más el siguiente diálogo:

Andrés. — (...) Ciertamente que no me daba muy clara cuenta de ello; me lo enturbiaba el culto a los antepasados, propio de mi clase (...).

Miguel. — Sin duda, don Andrés. Pero perdone usted un momento. El culto a los antepasados me parece un poco supersticioso.

Andrés. — No, eso no; de eso no me convencerás nunca.

Miguel. — Pues oiga usted lo que me decía Juan, para consolarme de la humildad de mi origen. Ve contando ascendientes. Tienes como todos un padre y una madre, aunque no los conozcas, son dos; los abuelos son cuatro; los bisabuelos, ocho; los tatarabuelos, dieciséis. Ve duplicando cifras, hasta contar una treintena de generaciones, y te encontrarás en la trigésima con más de quinientos millones de antepasados auténticos. Ergo tan pariente eres tú de Chindasvinto como yo.

Andrés. — Gracioso, pero disparatado: En nuestra clase, las generaciones se cuentan en línea recta. No hay que olvidar la varonía, las primogenituras, el nombre...”³¹

Este predominio de un modelo social conservador, propio de la clase alta, sobre otro, liberal, más propio de clase social no superior, latente en la comedia

de los hermanos Machado, puede explicar su representación en el año 1941, inmediata posguerra, sobre todo si tenemos en cuenta que la relación que se establece entre individuos de la clase alta, clase aristocrática, e individuos de clase inferior, está determinada por la caridad y la comprensión como normas de comportamiento. No es extraño, pues, que al final de la representación el público aplaudiese encantado, haciendo suyas las palabras de Don Andrés: “(...) El pobre Miguel no es un hombre de raza... (...) Yo comprendo que su rudeza, su falta de maneras, choquen un poco con tu natural exquisito. Pero, hija mía, tengamos caridad. No a todos nos es dado nacer y educarse entre gentes *comme il faut*. Este pobre muchacho...”³²

NOTAS

1. “Antes de levantarse el telón, el público debe saber que esta comedia, cuya acción discurre en 1928 —diez años después de la primera Gran Guerra— fue escrita en esa misma época...” Manuel MACHADO: “Advertencia-prólogo a *El hombre que murió en la guerra*”; Manuel y Antonio MACHADO: *Las adelfas y El hombre que murió en la guerra*; Madrid: Espasa-Calpe, 1981³, p. 103.
2. Domingo YNDURAIN: “En el teatro de los Machado”; en *Curso en Homenaje a Antonio Machado*; Salamanca: Universidad, 1977, pp. 310-313.
3. Las obras teatrales escritas en colaboración por los hermanos Machado son las siguientes:
1926: 9 febrero. *Las desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*. Teatro de la Princesa.
1927: 17 marzo, *Juan de Mañara*. Teatro Reina Victoria.
1928: 22 octubre. *Las Adelfas*
1929: 8 noviembre. *La Lola se va a los Puertos*. Teatro Fontalba
1931: 24 abril. *La prima Fernanda*. Teatro Reina Victoria.
1932: 26 marzo. *La duquesa de Benamejí*. Teatro Español.
1936: Antonio y Manuel Machado finalizan *El hombre que murió en la guerra* (estreno: 18 abril 1941. Teatro Español).
[José Luis CANO: *Antonio Machado*; Barcelona: Destino, 1982, pp. 224-225 (1.ª ed. en Destino, 1975)].
4. “PROEL”, “El poeta Antonio Machado”; en *Antonio Machado* (ed. de R. Gullón & Allen W. Phillips); Madrid: Taurus, 1979², p. 18 [Cf. *La Voz* (abril 1935)].
4. bis. Cf. en *Insula*, 506-507 (febrero-marzo, 1989), 78.
5. “CENSURA Teatral”; en *Viaje al centro de la censura franquista (1939-1975)*; en *Cambio 16* (1985), 56.
6. Manuel y Antonio MACHADO: *Las adelfas. El hombre que murió en la guerra*; Madrid: Espasa-Calpe, 1981³, p. 118.
7. *Ibíd.*, 6, p. 141.
8. Jorge de la CUEVA: “*El hombre que murió en la guerra*. Comedia de don Manuel y don Antonio Machado”; en *Ya* (19 abril, 1941), 2.
9. M. R.: “Notas Teatrales: en El Español, *El hombre que murió en la guerra*”; en *ABC* (19 abril 1941), 10.
10. Miguel D’ORS: “Manuel Machado, crítico del franquismo”; en *Insula*, 460 (marzo, 1985), 17-18 [Cf. Felipe B. PEDRAZA JIMENEZ & Milagros RODRIGUEZ CACERES: *Manual de Literatura española VIII, Generación de fin de siglo: líricos y dramaturgos*; Navarra: Cénlit, 1986, p. 452].
11. Rafael ABELLA: *Por el Imperio hacia Dios. Crónica de una posguerra*; Barcelona, 1978, pp. 270-273. [Cf. Julio RODRIGUEZ PUERTOLAS: *Literatura fascista española I, Historia*; Madrid: Akal, 1986, p. 391].
12. *Ibíd.*, 6, p. 113.
13. *Ibíd.*, 6, p. 113.
14. *Ibíd.*, 6, p. 111.
15. *Ibíd.*, 6, p. 109.
16. *Ibíd.*, 6, p. 111.
17. *Ibíd.*, 6, p. 110.
18. *Ibíd.*, 6, p. 131.
19. *Ibíd.*, 6, p. 118.
20. *Ibíd.*, 6, p. 121.
21. *Ibíd.*, 2, pp. 310-313.
22. *Ibíd.*, 6, p. 132.
23. Antonio MACHADO: *Juan de Mairena, sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo 1936* (ed., pról. y est. comparativo de Pablo del Barco); Madrid: Alianza, 1981, p. 252.
24. *Ibíd.*, 23, p. 90
25. *Ibíd.*, 23, p. 297.
26. *Hora de España. Revista mensual I* (Valencia, enero 1937). Biblioteca del 36: *Hora de España I*; Barcelona: Laia, 1977, pp. 7-8 y 11.

27. *Ibíd.*, 6, p. 141.
28. *Ibíd.*, 6, p. 141.
29. *Ibíd.*, 6, p. 146.
30. *Ibíd.*, 6, p. 128.
31. *Ibíd.*, 6, p. 139.
32. *Ibíd.*, 6, p. 127.