# ALGUNOS ELEMENTOS ROMANTICOS EN EL TEATRO DE LOS MACHADO

*Ascensión Sánchez Fernández*
*M.ª José Porro Herrera*
Universidad de Córdoba

> "Pero, además ¿pensáis —añadía Mairena— que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo díficil sería lo contrario, que no llevase más que uno" (J. de Mairena: *Obras,* pág. 420.)

La dualidad autorial al parecer indisoluble que constituye el teatro de Antonio y Manuel Machado (Baamonde, 1976; Valverde, 1975; L. de Luis, 1975, etc.), ha suscitado la escasa atención que los manuales al uso han venido prestándole, lo que unido a la consideración más o menos generalizada de tratarse de una producción literaria inserta en línea con una visión comercial del teatro, con lo que de "escaso nivel de autoexigencias artísticas" requiere[1], han sido factores desencadenantes del escaso aprecio de que gozan en la actualidad las obras dramáticas machadianas, en evidente contraste con el éxito de público y el reconocimiento de que gozaron en su día, por ejemplo, el homenaje que les tributó la Asociación de Antiguos Alumnos de la Institución Libre de Enseñanza[2].

El propósito de la comunicación que presentamos a la consideración de ustedes es ver si tras reflexionar en lo que el teatro machadiano ofrece de "teatro tradicional", con sus raíces remotas en el gran teatro de nuestro Siglo de Oro, y sus relaciones con la tradición dramática inmediatamente precedente, el Romanticismo, podemos concluir que sus autores no se limitaron a reproducir fórmulas dramáticas, temas, ambientaciones y personajes ya tópicos y desvitalizados, sino que supieron encontrar, al menos, atisbos de algunos de los factores que el drama moderno haría suyos, sobre todo a partir de modelos ibsenianos *(Las Adelfas)* o de la dialéctica de la identidad ("otredad" de *El hombre que murió en la guerra).*

Es de todo punto evidente que el teatro machadiano no irrumpe con aires de Fronda en la escena española, antes al contrario, se sirve de recursos que al espectador habitual le resultaban familiares: nombres como los de Leonor, el Conde-Duque, D. Luis de Haro (en el *Julianillo...*); o Don Diego y La Lola (en *La Lola se va a los puertos*); su forma versificada con dominio casi absoluto del romance y la redondilla; los pícaros criados y "Tías fingidas", de entre su nómina de personajes, etc., formaban un sustrato referencial cuyas claves interpretativas resultaban al alcance de cualquier espectador avezado y aun del que no lo fuera. Con esta actitud respondían fielmente a su concepción teórica del teatro, recogida en las

páginas de un diario cuando parte de su repertorio ya había visto la luz sobre las tablas: año 1933. Se trata de un teatro visto como "arte de tradición, de trucos tardíos que maduran muy lentamente"[3].

Llegados a este punto, se hace preciso, pues, responder a tres cuestiones que polarizan las opiniones vertidas sobre este teatro:

1. ¿Qué débito existe para con el teatro español del Siglo de Oro?
2. ¿Qué elementos perduran del drama romántico?
3. ¿Qué novedades aportan ambos hermanos a la escena española?

Ni que decir tiene que todos cuantos han tratado con mayor o menor profunidad el capítulo dramático de los Machado, recogen citas, pasajes, versos, que responden a alguna de las preguntas. Nuestro trabajo se dirige a establecer una cierta sistematización de cada una de ellas para ver en lo posible no ya las líneas maestras, sino los entretejidos de esta red polifacética.

## 1. Relación con el teatro español del Siglo de Oro

El ambiente del Siglo de Oro, muy conocido por ellos (entre otras cosas por las refundiciones que hacen de las obras de Tirso, de Lope de Vega y de Calderón) es en el que se desarrolla la acción de su primera creación escénica *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel.*

Hay varios elementos del teatro del XVII que aparecen en la obra de los Machado, algunas con escasa incidencia, como es el caso del tema del "honor", que apenas, queda esbozado en alguna parte de la obra, como en el momento en que el condestable pide "justicia y venganza" al Conde-Duque por la ofensa inflingida a su hija. (Acto I, Esc. II).

La adecuación de la obra al ambiente y tiempo en que se desenvuelve lo apreciamos también en la abundancia de sentencias y frases hechas "más agua lleva el río cuando suena" (Act. I. Esc. VIII); los continuos juegos de palabras "El Condestable... / Estaría más estable y más tranquilo..." / (Act. I. Esc. III); la importancia de los celos como nudo de la acción dramática: "Por ellos en un momento / de locura la dejé,/ y con el remordimiento / de una vileza pagué..." / (Act. III. Esc. VII); la recreación del mundo de los pícaros y rufianes conseguida no sólo por las fórmulas apelativas, sino también con la denominación de uno de los criados, con oficio de "tercero" y al que llaman Gil Blas.

Desde el inicio de la obra parece existir una contradicción implícta entre lo que ha venido siendo la historia pormenorizada de Julián antes de la adopción por el Conde-Duque y lo que va a representar a partir de este momento. La síntesis va a venir dada por el apelativo Guzmán que encierra dos genealogías antitéticas, entre la reconocida nobleza de los Guzmanes (la noble casta a la que llega) y la tradición picaresca representada por el Guzmán de Alfarache, al que alude directamente (Act. III, Esc. III), y que el propio Julián sigue añorando como su genuina forma de ser: "Ya en compañía / nuestras dos historias van; / mas siempre será la mía / la del pícaro Guzmán. /" (Act. III, Esc. VII). El nuevo Guzmán sería "el otro" que le ha sido impuesto por las veleidades prepotentes del Conde-Duque que no quiere ser menos que Felipe IV que históricamente había reconocido ya al hijo de la Calderona, aunque en la obra que nos ocupa, esto aún no ha sucedido (Ac. I, Esc. III).

La figura del "tercero" no sólo vendrá representada por Gil Blas, que entraría en el círculo de Julianillo, sino también por Lorenzo que hace de intermediario entre Leonor y el protagonista "Que te espera esta noche / que no puede vivir sin ti. / Y que sucede más de lo que ella quisiera / y a ti sólo ha de contar..." (Act. I, Esc. VI). Mucho más cercana a la figura tradicional de La Celestina estaría la de Teodora, "tercera" indiscutible, designada como "tía", con función de intermediaria, organizadora de citas y administradora de los regalos que recibe (Act. II, Esc. I). Así la ve el propio Julián en los reproches que le hace, incluyendo a ella y a la "sobrina": "Ya sé, señora, / que no hay tusona sin vieja" (Act. II, Esc. VIII).

Dentro de esta recreación de "comedia de capa y espada" no podemos dejar de lado el recurso de la ocultación de la personalidad que se da de formas distintas. Primeramente el hecho de que Julián oculte su rango de nobleza ante Teodora y Leonor (Act. I, Esc. VII), y en segundo lugar, lo que es mucho más representativo de este tipo de comedias, el que Leonor aparezca en el Act. III, Esc. VI, disfrazada de hombre para propiciar un encuentro entre los amantes, a la vez que burla a sus perseguidores. Este recurso, de origen italiano, había sido muy utilizado por los grandes dramaturgos de nuestro Siglo de Oro, sobre todo el "disfraz por amor", entre los otros tipos de disfraz[4].

En esta misma línea de recursos o temas de corte tradicional tendríamos que reseñar la alusión a los conceptos de "fortuna" y "mudanza", anticipados en el título y explicitados, primeramente en la cancioncilla del Act. II, Esc. II, que sirve de pie al diálogo entablado entre Leonor y Gil Blas.

Los celos como provocadores del nudo dramático, era otro de los procedimientos que los dramaturgos del Siglo de Oro introducían en sus obras. Los Machado, en esta recreación que venimos viendo del teatro barroco español, acuden también a él, explicitando en el Act. III, Esc. VII, cuando realmente esta constatación alude a todo un proceso anterior, en el momento en que el protagonista abandona a su amante al enterarse de que ésta ha recibido un regalo de otro.

Entre los recursos técnicos cabe destacar el desdoblamiento escénico que se consigue no sólo por recursos de carpintería teatral, sino por la utilización de los apartes, que en boca de los personajes tienen como objeto el descubrir una doble trama en la que Julián participa como protagonista, y que refuerzan la antítesis del Julián aventurero y la nueva personalidad que la circunstancia de su adopción le obligan a aceptar.

## 2. Elementos románticos

El Romanticismo que tantas innovaciones trajo en la escena en su momento, era ya algo periclitado cuando escriben teatro los hermanos Machado. En Europa corrían nuevos aires y comenzaban a surgir corrientes innovadoras que irían consolidando un teatro de vanguardia no siempre entendido por un público que pretendía seguir viendo en el escenario lo que de espectáculo tenían las representaciones, y que iba percibiendo cada vez más claramente la brecha que entre él y ciertas obras vanguardistas se abría.

Sin embargo, Manuel y Antonio permanecían fieles a la tradición por ellos conocida desde la infancia y su inclinación por lo popular, despertada y alimentada

en el seno de la propia familia, iba a motivar que cuando en 1924 decidan intentar el camino de autores dramáticos lo hagan por la vía del teatro "de verso" al modo romántico y del Siglo de Oro, tan malignamente reconocido por Juan Ramón Jiménez[5].

Del Romanticismo extraen su concepción del protagonista masculino como héroe fracasado: Julianillo no alcanzará sus ideales y Lola peregrina impenitente buscando la fuente que pueda calmar su sed[6].

Las figuras femeninas se insertan en la línea de personajes-víctimas, figuras cuya pasividad admite aparecer al lado del héroe sólo para servir de resonancia y receptáculo a cada uno de sus actos; D.ª Juana y la Condesa de Olivares son sumamente representativas a este respecto; no así Leonor, más en línea con la mujer vestida de hombre, tan cara a los comediógrafos del seiscientos, como ya vimos, ni Lola, quien por las características de personaje-protagonista que luego veremos, escapa a estos clichés.

Julián muere por amor y esa misma muerte viene precedida de una aparatosidad escenográfica en que se mezclan sueño y alucinaciones (Acto IV, Esc. VI). Si con el sueño, "que es ya la muerte" en la propia acotación escénica, nos movemos en el mundo específico de Antonio, la alucinación fantasmagórica es un recurso típicamente romántico que ya estaba en D. Juan Tenorio; incluso la muerte de amor y el rayo de sol que le da en el rostro y que "era la vida", vida por amor, aunque podía tener su ascendencia en los cancioneros provenzal-trovadorescos, bien podía haberles llegado de una fuente mucho más próxima: el *Macías*.

Dos temas románticos escogen los Machado para las obras que analizamos: el histórico y el amoroso, presente este último en ambas. Lo histórico está tratado a la manera romántica: como pretexto y no como documento. Poco importa si el Conde-Duque reconoce a Julián como hijo antes o después que Felipe IV lo hiciera con D. Juan de Austria, el hijo de la Calderona. Esa circunstancia es sólo motivo para el discurrir dramático. A su sombra, se gestará la aventura de Julián como hombre fracasado en fortuna y en amores, su esterilidad afectiva y su perdida libertad, por la que clama en una época en la que había perdido protagonismo poético (los años en que se estrena la obra) desde otra en la que una sociedad estamental no permitía, ni podía siquiera vislumbrar libertades —veleidades— individuales.

La difuminación de lo histórico da todavía un paso más al trasvasar el protagonista las páginas de las crónicas y adentrarse en las de la leyenda:

> "Los títulos no me placen;
> los honores no me ufanan;
> que de no haberlos ganado
> vergüenza sólo me alcanza,
> como dicen los romances
> que ya por la calle andan."
>
> (Act. II, Esc. VI)

La literaturización del personaje se ha conseguido y el dualismo Julianillo/Julián-Enrique que se contempla en la obra, ha gestado un nuevo personaje: el de romance. ¿Estamos en presencia de una nueva "otredad"?

En cuanto al tema amoroso sigue presentándose en ambas obras como sentimiento de ausencia y esto no sólo en *La Lola...* ("desde entonces / llevamos la sed a medias", Act. III, Esc. X), sino en Julián y las mujeres que le aman —Leonor y Juana— heroínas que renuncian a su propia satisfacción personal en aras de un ideal superior.

Sin embargo, unos versos repetidamente citados por los estudiosos, nos sitúan ante una concepción del amor específicamente significativa en la obra de Antonio. En el Act. I, Esc VIII, Juana habla del "loco amor", a lo que Julián responde: "La locura / es en amor lo sensato". La teoría abelmartiniana del loco amor [6 bis] vuelve a reproducirse. ¿Y no podríamos rastrear también aquí el juego barroco de engaño / desengaño bajo el cual subyace la teoría de la realidad como fuente de engaño y la necesidad de buscar la auténtica realidad, "lo real real" por debajo de las apariencias? Amor loco, pasión vital, idealismo fruto de sentimiento, la razón y lo razonable como lastre. Es el Antonio que ha conocido a Guiomar y que aguarda impaciente la nueva cita con su amada.

Deliberadamente hemos dejado para el final de esta relación de elementos románticos detectados en el teatro machadiano, el aludir a la importancia que para ellos tiene el folklore, lo popular. Según José M.ª Valverde[7]: "el Romanticismo había vuelto los ojos al folklore para ver en él, no tanto lo genérico y lo inmediato humano, cuanto el 'genio de la raza', el espíritu de cada pueblo —Volksgeist—". Y esa era también la concepción mantenida al respecto por los dos hermanos: el folklore visto como realidad dinámica, revelador de la esencia española. Es el reconocimiento de la sabiduría del pueblo por encima de Universidades y escuelas, aunque estas opiniones —sobre todo en lo que respectan a Antonio— hayan sido menospreciadas en bastantes ocasiones[8]. La temprana afición de los hermanos por el mundillo de los colmaos y su gente, y la compenetración de Manuel con "el alma y los gestos majestuosos, místicos, casi sacerdotales del cante y el baile"[9], explicarían no sólo la inclusión de un léxico caló, de diálogo y expresiones típicas del registro popular; del tipismo de los personajes de *La Lola...*[10], o la inserción de canciones populares en las dos obras que nos ocupan, sino también la fuerte incidencia de la oralidad en las mismas. Bien es cierto que el arte escénico tiene en la palabra uno de sus instrumentos básicos de comunicación, sin embargo, no siempre el registro oral adquiere el carácter de protagonista, cosa que sí sucede tanto en *La Lola* como el *Julianillo*; ¡cuántas exclamaciones, verbos de decir y parecer, sufijación diminutiva con valor afectivo, cuánta frase coloquial! —"Si lo viera / desde el cielo aquella Santa!" (*Lola*, Act. I, Esc. IV);

> D. Diego: ¡Ay, Heredia de mi alma!
> Heredia: ¡Don Dieguito de mi vida! (íd. Esc. III);
> D. Diego: y no hablemos
> de ello Heredia: Ni media palabra.
> Manda Faraón y el polvo
> obedece (íd. íd.).

Estos recursos hacen a Baamonde[11] preguntarse si se trata más de una poesía teatral que de una obra dramática propiamente dicha. En todo caso, no podríamos separar la oralidad evidente de las numerosas canciones intercaladas, de otro tipo

de oralidad más soterrada y que puede pasar desapercibida a los espectadores y es la presencia poco o nada disimulada tanto del Espronceda declamatorio de los poemas cortos como del filósofo del *Diablo Mundo,* en apoyo de lo cual nos remitimos a la respuesta que Gil Blas da a Teodora en el Act. II, Esc. I, en todo similar a la del mendigo esproncediano; o la contestación de Julián a Leonor en la escena VI del mismo acto, donde aparece la seriación "sabio, poderoso, rico" que ya figuraba en el "Canto a Teresa".

Lo popular trae también consigo la ambientación conseguida mediante procedimientos léxicos: habla de germanía (briva, Act. I, Esc. III del *Julianillo*); fórmulas de cortesía (íd., íd. Esc. V); rememoración de una época histórica: (vais por vayais; Esc. II y III, del Act. I., íd.); o marcas de clase social: (nostramos, en La Lola...). Muy otro es el uso ocasional de algún italianismo en La Lola... ¿Contribución al dilettantismo de Manuel?

No escapan a la contribución popular el gusto por la sentencia, las frases hechas. Juan de Mairena lo recoge en varias ocasiones, una de ellas cuando habla de Cervantes. Antonio Machado escribe para el pueblo, esa es su teoría[12]; hasta algunas maneras de decir se aprenden mejor con el pueblo y para ello, trae a colación los versos de Calderón: "Porque el delito mayor / del hombre es haber nacido" y los compara con una expresión recogida por él de un gitano: "Sin otro delito / que haber venío a este mundo", y se pronuncia a favor de la superioridad de la segunda sobre la primera.

Refranes, cantares, sentencias, serían, pues, elementos populares que los hermanos Machado heredan de la tradición española y no sólo de su herencia andaluza, como apunta Bernard Sesé[13] aunque las fórmulas lingüísticas y métricas utilizadas sí se relacionen más directamente con ella.

## 3. Nuevas aportaciones del teatro de los Machado

### 1. La *Mujer*

Pudiera sorprender a primera vista la insistencia de lo femenino en el teatro machadiano, en donde llegan a adquirir carácter de protagonista (*La Lola, Las Adelfas*) sobre todo si pensamos que en uno de los autores, Antonio, esta presencia es casi inexistente en su producción más representativa, la poesía[14]. La sorpresa se aminora al contacto con Manuel, para quien la mujer-musa tan cara a los modernistas, se hace a todas luces imprescindible, sin olvidar tampoco a las protagonistas ibsenianas y al tratamiento que D. Jacinto Benavente, figura "mirabilis" por aquellos tiempos, hacía de las mismas[15].

Si las estudiamos individualmente, La Lola quizá sea quien más destacadamente ha atraído la atención de los estudiosos: para B. Sesé "es una personificación del cante hondo, especie de alegoría viva del alma andaluza"[16]. En su apoyo cita las palabras de Heredia en el Act. I, Esc. III:

"Cante jondo
con faldas, la misma esencia
del cante, la cantaora,
la Lola...
.....

Ella es la copla; en la copla
mujer, y diamante fuera."

y así lo reconocen la propia protagonista en el Act. II, Esc. V: "Mi vida es cantar", y otros personajes:

"D. Diego: ¡La única!
La reina, la emperatriz
del cante!
(Acto II, Esc. VI).
Heredia: Lola es la canción y yo
el toque..."
(Acto III, Esc. VI).

Muy otra es la opinión sustentada por J. M.ª Valverde, quien ve en la pareja Lola-Heredia "un símbolo de su relación con Guiomar", apoyándose en la explicaclión que Antonio da de la génesis de la obra en una de las cartas a "Guiomar"[17]. Convencional idealismo artístico del que se serviría Machado para homenajear a su amada.

Pero ¿qué nos impide ir más allá de estas interpretaciones y ver en la cantaora la materialización de ese "impulso inasequible" que Sesé detecta en la poesía más reconocidamente lírica de Antonio?[18] Nuestro protagonista camina errante como poseída tras no se sabe qué, pero que le impide echar raíces en ningún sitio o comprometerse con alguien, recuérdense si no sus propias palabras:

Lola: 'Pero otra voz más grande
y más adentro me llega.
José Luis: ¿Cual?
Lola: La de la Mar... Es como
un suspiro inmenso... Y esa.
No sé lo que dice, pero
tan hondo en el alma suena
que... ¡Muchas veces más bien
creo que me sale de ella!
(Act. III, Esc. VI)

.....

Lola: Sí, desde entonces,
llevamos la sed a medias;
pero ¿dónde está la fuente,
Rafael?...
(Act. III, Esc. X)

Lola no sólo se hace inalcanzable para sus numerosos enamorados, es que ella también está guiada por ese "elan" inexplicable que la obliga a peregrinar en busca de una quimera, de un ideal que la convierte en fascinante misterio de mujer, que

anula cualquier posibilidad de relación erótica. Por eso su sino es la permanencia en soledad, dejando tras sí un camino de heridas y de silencio. ¿Podría entenderse por tanto que esa búsqueda del ideal emprendida por los dos hermanos por senderos tan distintos confluyen en la figura de este personaje femenino? Si así fuera, nos situaríamos muy lejos del puro recurso folklórico, pintoresco y costumbrista tan caro a los románticos, para introducirnos en el camino de búsqueda de perfección, de espiritualización que culminaría en el Ideal Juanramoniano.

Y no parece muy arriesgado admitir lo expuesto, pues si bien estaríamos ante un caso de evidente referencia a un modo de pensar lírico, subjetivo, intimista, actitud que aun reconociendo que es menor en el teatro que en los libros poéticos tratándose de Antonio, también es cierto que con frecuencia este teatro ha sido tildado de lírico, poético, quizá más en atención a su forma versificada, a la inserción de canciones populares y otros rasgos folklóricos que a la propia actitud dramática adoptada por sus autores con respecto a la materia teatral.

2. *Conflicto generacional*, levemente apuntado en *La Lola...* entre D. Diego y José Luis.

La escena XI del Acto I quizá sea donde más por extenso se pueda confrontar; incluso la acotación escénica, lo explicita, en una de esas reflexiones tan poco dramáticas que no son raras en estos autores.

Idéntico conflicto ofrecen las relaciones entre Julián y el Conde-Duque en el *Julianillo...* sirva de breve apunte la escena IX del Acto I que da pie a toda la escena siguiente en donde aparecen reforzados los valores tradicionales jerárquicos. El conflicto ya se apunta en el diálogo mantenido por Julián y Gil Blas (Act. I, Esc. VII), en donde el primero al "¿no le amáis?" del segundo —Gil Blas— responde "Le tengo miedo". Surgirá la confrontación abierta en la Esc. VII del Act. II, donde aparece un nuevo ingrediente que dificultará las relaciones: el ansia de libertad del protagonista. Y se volverán enteramente hostiles en el Act. III, Esc. VIII: se ha roto ya incluso el reconocimiento formulario de los lazos de parentesco: Julián llama "señor" al Condestable, que se presenta acompañado de "séquito amedrentador". El fracaso en estas relaciones va a ser reconocido en un soliloquio de Julián quien reprocha a su padre adoptivo la incomprensión de que ha sido objeto, mientras persiste en sus ideales de libertad y cumplimiento para con la mujer amada.

3. *Noventayochismo y modernismo.*

Es sabido que para los noventayochistas uno de los soportes de la "España nueva" soñada lo constituían sus hombres; las generaciones futuras tendrían en sus manos las virtudes salvíficas; y el comienzo del *Julianillo*, y salvando lo que en la actitud del Conde-Duque pudiera esconderse de adulación, se aprecia algo de esto:

Conde-Duque: Mucho aguardo
Gil Blas, de ti, por discreto,
y algo por joven; no todo
se ha de esperar de los viejos
(Act. I, Esc. I).

Otras son las alusiones que nos evocan ahora en *La Lola*, los reproches lanzados por Antonio desde las páginas de *Campos de Castilla* contra sus contemporáneos:

"José Luis: Me cargan los señoritos
de nuestra tierra. Son vanos,
fríos de cuello...
.....
Esos gansos
que desprecian cuanto ignoran
—y son el Espasa en blanco—
no me interesan..."

(Act. I, Esc. X)

Sin embargo, no va más allá; lo que pudiera ser un desarrollo ulterior del tema o un posible esbozo de conflictividad social entre señoritos caciques y criados, se diluye ante la rivalidad amorosa suscitada por la Lola.

Eso por lo que hace al hombre como personaje, porque en cuanto a tratamiento dramático la influencia del modernismo es mucho más visible, basta con indicar la importancia que se otorga a la mirada, al contorno de su rostro; la observación minuciosa, detallada, atenta, de que son objeto muchos de ellos por ejemplo, la recreación del retrato del Conde-Duque pintado por Velázquez (Act. I, Esc. VIII, del *Julianillo*...) o en la acotación que figura en la escena VI del acto IV de la misma obra, el rayo de sol que penetra por la ventana envolviendo teatralmente a la figura —¿visión, espectro?— de D. César, conecta directamente con el soneto dedicado por Manuel a la Infanta Margarita. Estamos ante una atmósfera visionaria idéntica, que transciende la pura recreación plástica esteticista para remitirnos sinbólicamente al fin de una doble dinastía: la Ducal, en la persona del Julián agonizante cuyo matrimonio ha resultado estéril y la de la Casa de Austria, heredera de un imperio en el que nunca se ponía el sol.

Si de los hombres pasamos al paisaje, éste no adquiere nunca el valor trascendente que le dan los noventayochistas. Bien pudiera ser que la localización en Cazorla como punto de partida de *La Lola*... rememorase en Antonio el viaje que hizo a las fuentes del Guadalquivir y que ello a su vez le evocara el otro a las fuentes del Duero todavía en vida de Leonor, pero cuando se trata de Córdoba, Sevilla o Cádiz, lo que contemplamos es un paisaje quintaesenciado, símbolo de la Andalucía total que no desdice en nada de idéntico tratamiento del tema andaluz en las poesías de Antonio[20]. Sin lugar a dudas, más que en el paisaje, lo andaluz ha de buscarse en el acarreo y elaboración de elementos folklóricos: "Nuestra comedia ha nacido de la copla y con ella termina[21], en las fórmulas de expresión popular —refranes, léxico caló, las numerosas sentencias que teselan sus piezas (y aquí no puede pasársenos por alto que el propio Juan de Mairena utiliza el término como subtítulo, y que este recurso, si bien no es frecuente en los hombres de su cultura ni de su tiempo, sin embargo, configura gran parte de la producción de Antonio a partir de *Nuevas Canciones*, de ahí también el trasvase de algunos de los textos poéticos a los dramáticos).

4. *Otredad.*

Si ya en *Nuevas Canciones*, Antonio Machado recomendaba "mas busca en tu espejo al otro / al otro que va contigo", en *Julianillo...* la otredad vuelve a plantearse en los momentos más inesperados y una vez más el espejo va a ser el instrumento que ponga en evidencia al otro:

"¿Castigaréis el espejo
que la imagen os presenta
de vos mismo?"

(Act. I, Esc. X)

El Conde-Duque no se reconoce en Julián, que, sin embargo, es su "otro" y Julianillo se debate entre el Alfarache de ayer, el primer Guzmán de hoy o el que dicen los romances. La "correlación de personalidad"[22] queda establecida.

# NOTAS

1. HUERTA CALVO, 1985.
2. Cfr. las palabras leídas en dicho acto por Manuel B. Cossío, reproducidas al final del *Julianillo...*; ed. de Espasa-Calpe, 1928.
3. L. de LUIS: *Antonio Machado: Ejemplo y lección;* Madrid: SELG, 1975, p. 241.
4. C. BRAVO VILLASANTE: *La mujer vestida de hombre en el teatro español*; Madrid: SGEL, 1976, p. 54.
5. "Poesía cerrada y poesía abierta"; en *El trabajo gustoso*; Madrid: Aguilar, 1961, citado por J. M.ª VALVERDE en *Antonio Machado*; Madrid: E. Siglo XXI, 1975, p. 23.
6. SANCHEZ DE MARMOL, 1986, p. 155.

6 bis. Ultimo soneto de *Los Complementarios*

Huye el triste amor, amor pacato
sin peligro, sin venda ni aventura,
que espera del amor prenda segura,
porque en amor, locura es lo sensato.

7. Opus cit., p. 59.
8. M. URBANO: *El cante jondo en Antonio Machado*; Córdoba: Ed. Demófilo, 1982.
9. M. PEREZ FERRERO: *Vida y Obra de Manuel y Antonio Machado*; Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
10. J. L. ORTIZ NUEVO: "El mundo flamenco en la obra de los hermanos Manuel y Antonio Machado: *La Lola se va a los Puertos*"; en *Cuadernos Hispanoamericanos*, oct. 1975-enero, 1976, n.ºs 304-307, pp. 1-7.
11. *La vocación teatral de Antonio Machado;* Madrid: Gredos, 1976.
12. P. de CARVALHO NETO: *La influencia del folklore en Antonio Machado*; Córdoba: Ed. Demófilo, 1975.
13. *Antonio Machado (1875-1939);* Madrid: Gredos, 1980, T. I, p. 213.
14. SESE: Opus. cit., T. I, p. 277.
15. Al propio Benavente, a quien reconocen como "querido maestro", dedican el *Julianillo Valcárcel*; en él encontraron ese lector implícito, receptor previo, tan exactamente estuadiado por R. Senabre en su libro *Literatura y público*; Madrid: Paraninfo, 1987.
16. SESE, opus cit, T. I. p. 433.
17. "... ¿Dices que hay algo nuestro en la comedia? En todo lo que escribo y escribiré hasta que me muera estás tú, vida mía. Todo lo que en ella rebasa del plano real se debe a ti...". Esta misma tesis es admitida por J. M.ª MOREIRO en *Guiomar, un amor imposible de Machado*, págs. 37 y 115 y J. M.ª VALVERDE, opus cit., pp. 235-236.
18. SESE, opus cit., T. I, p. 10.
19. "Sin embargo, porque lo romántico es, entre otras muchas cosas, lo esencialmente fecundo en motivos de insatisfacción, podemos llamar romántico a ese amor que se define a sí mismo como sed insaciable, como sed del agua que nunca mojará nuestros labios...", lo dice el propio Antonio Machado en una crítica que hace en *El Imparcial* (5-X-1930) al libro *Esencias* de Pilar Valderrama.
20. SESE, opus cit., T. II, p. 500.
21. "*La Lola se va a los Puertos*. (Autocrítica)"; en *Antonio Machado: Prosas escogidas*; Sevilla: Bibl. Cultura Andaluza, 1986.
22. A. CARREÑO: *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*; Madrid: Gredos, 1981, p. 92.