EL TEATRO DE LOS MACHADO, MEDIO SIGLO DESPUES

César Oliva
Universidad de Murcia

No es preciso repasar demasiadas historias o antologías de la literatura española para constatar el escaso interés que despierta la dramaturgia que Manuel y Antonio Machado crearon desde 1926 a 1935[1]. Yo mismo, en un reciente artículo titulado *1898-1936: Ocaso de un siglo y amanecer de las vanguardias*[2], omito cualquier referencia a la producción de estos autores. Sin embargo, hemos de reconocer el significado que debió tener en su momento, y aún hoy, el que en apenas siete años (de 1926 a 1932) estrenaran seis obras. Manuel H. Guerra (1966) señala que los hermanos Machado, hacia 1895, ya habían escrito una serie de piezas para consumo privado. Ambos trabajaron también en la refundición de varias comedias del Siglo de Oro español, como *El condenado por desconfiado, La niña de plata* y *El perro del hortelano,* y tradujeron —junto a Villaespesa— el *Hernani,* de Victor Hugo. Tuñón de Lara (1961) dice que, en 1924, la dedicación al teatro era ya manifiesta en dichos autores.

Estos datos suponen un breve prólogo informador, ya que lo que verdaderamente va a importar a la ponencia es la naturaleza de la producción dramática que podemos deducir de sus propias obras, vista desde la distancia de medio siglo, así como el establecimiento de una serie de parámetros que nos las referencien, con respecto a la escena contemporánea. Y para ello habría que empezar por la precisa cita de los estrenos de sus obras, circunstancia que señala el alto nivel de relación que mantuvieron con las mejores compañías del momento. Demos un inicial y somero repaso a nombres y fechas.

El primer estreno de los Machado es *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel,* el 9 de febrero de 1926, en el Teatro de la Princesa de Madrid, y por la Compañía María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, actriz aquella que da nombre actual al citado Teatro de la Princesa. Un año después, *Juan de Mañara,* concretamente el 17 de marzo de 1927, y en el Teatro Reina Victoria. La compañía fue la de los prestigiosos Josefina Díaz Artigas y Santiago Artigas. El 22 de octubre de 1928, en el Teatro del Centro, hoy Teatro Calderón, Lola Membrives y Manuel Soto estrenan *Las adelfas.* La misma actriz, pero con Ricardo Puga, es la responsable de presentar *La Lola se va a los puertos,* el 8 de noviembre de 1929, esta vez en el Teatro Fontalba. Menos de dos años tardan en volver a las carteleras madrileñas, porque el 24 de abril de 1931, recién inaugurada la II República,

Irene López Heredia y Mariano Asquerino estrenan *La prima Fernanda,* en el Teatro Victoria. Finalmente, y en el Español, Margarita Xirgu y Alfonso Muñoz llevan al escenario *La Duquesa de Benamejí,* el 26 de marzo de 1932. Después de la muerte de Antonio, en 1941, y también en el Teatro Español, se presenta *El hombre que murió en la guerra,* obra que en algún lugar aparece con la autoría exclusiva de Manuel[3], quizá por la fecha de estreno, aunque sabemos que su redacción fue bastante anterior[4]. En 1944, Manuel estrenó *El Pilar de la Victoria,* obra de su absoluta autoría.

Esta cita de estreno y compañías nos sirve para partir de una serie de consideraciones de indudable importancia:

1. Los Machado se inician en el teatro —o estrenan, que quizá no sea igual, aunque sí defina la presencia de un autor en el panorama de la escena— tras haber recorrido ambos una apreciable trayectoria en la poesía. Manuel y Antonio han cumplido los 50 años. Nada tienen que aprender o cotejar. Sus ideas sobre el teatro surgen a compás de su experiencia.

2. Son estrenados por las más ilustres figuras de la escena de su tiempo. El historial no puede ser más meritorio: de María Guerrero, en plena y ya madura vida artística, a Margarita Xirgu, cuando dirigía el Teatro Español y había conquistado Madrid, pasando por la Membrives, la Díaz Artigas y doña Irene López Heredia. Trayectoria habitual para autores como Benavente o Marquina, pero que hubieran querido para sí otros insignes dramaturgos del momento, como Valle-Inclán.

3. Tampoco la crítica fue desfavorable que digamos. Díez-Canedo (1968) dice, por ejemplo, que "los autores salieron al proscenio incontable número de veces" (pág. 140), en *Desdichas de la fortuna...* o "los versos de Manuel y Antonio Machado [...] tienen lo que sólo se puede concentrar en un vocablo de que se abusa mucho: raza" (pág. 142), a propósito de *Juan de Mañara,* de la que dice también que "el éxito fue clamoroso" (pág. 142). El público, pues, respondía asimismo a la expectativa que levantaban los conocidos poetas. El propio Antonio Machado rememoró el éxito de *La Lola se va a los puertos.*

Todas estas notas remiten a unos autores de prestigio, llegados al teatro en plena madurez artística y conocidos del público lector, y que quizá experimentasen la escena por el tradicional uso del poeta de hasta no triunfar en los teatros, no ser del todo poeta. Sin embargo, y eso podría ser uno de los motivos de reflexión de este Congreso, ¡qué poco significan los Machado en el panorama del teatro español del siglo XX, a tenor de los escasos estudios y referencias a su obra dramática, e incluso de sus casi nulas reposiciones! Intentemos, pues, acercarnos a la entidad dramática del teatro de los Machado, a partir de datos tan notables como su pretérita aceptación y su actual vejez, y del estudio concreto de su obra.

La atracción al teatro

Cualquier lector de la obra dramática machadiana puede descubrir la fascinación que el mundo de la escena tiene para los hermanos. De la obra dramática, e incluso de la no dramática, como prueba *Juan de Mairena.* La precisión en la nomenclatura de la arquitectura teatral es ya el primer síntoma de gusto por el

medio (hablan de fondos, rompimientos, apartes...), pero mucho más lo serán las continuas referencias al medio.

La Lola dice a José Luis:

> ... Poco tiempo,
> porque los barcos no esperan,
> tenemos para un adiós
> sin lágrimas de comedia.
>
> (Act. 3.º, Esc. VI.)

La prima Fernanda también indica a sus contertulios:

> ... Me alegra
> encontrar aquí reunidos,
> como al final de comedia,
> a los mismos que hace pocos
> meses llenaban aquella
> sala de tu casa...
>
> (Act. 3.º, Esc. XII.)

Y al propio Miguel de la Cruz se le ve la erudición cuando afirma: "Pues, en lenguaje calderoniano, somos ya muchos los reos por duplicado del gran delito del hombre" (Act. 4.º, Esc. I). También su amada Guadalupe despunta de aguda al decir: "... Pero como no estamos en el teatro, no urge la boda" (Act. 4.º, Esc. V).

Son bastantes las referencias que establecen con el mundo del teatro, ora irónicas, ora reales, pero ninguna de la importancia de las recogidas en *Las adelfas*. Aquí, parece que los autores quisieran rememorarlo de continuo. El marido muerto, Alberto, deja un "asunto de un drama por escribir", en donde su esposa quiere encontrar la clave de su posible suicidio. Nada más lejos de la realidad. A Araceli no le gusta el argumento.

> Salvador, guarde el boceto,
> de este estúpido dramón.
> Arguye poco respeto...
> al arte de Calderón
> tanta bufonada y tanto
> mal gusto que hace reír
> con los motivos del llanto.
>
> (Act. 2.º, Esc. IV.)

Enseguida será más rotundo el personaje cuando dice: "Me apesta el pirandelismo" (ídem). Este autor, Pirandello, en plena modernidad —*Seis personajes en busca de autor* se había estrenado en 1921— no por peor consideración machadiana dejaba de tener menor relevancia, pues de otra manera no se justifica que, en la misma obra, sea citado otra vez, cuando Salvador se presenta (Act. 1.º, Esc. XIII) "recalcando mucho esta explicación de su personalidad":

Soy... el otro.

A lo que Araceli contesta:

Pirandelismo...

Pero no son éstas las únicas alusiones que hacen los Machado al teatro en *Las adelfas,* ni Araceli la única que soporta esa carga intelectual. Rosalía, su contrincante, mujer no definida con demasiadas simpatías (ella misma lo hace como "la mala"), dice que

...Tirso asegura
que amor todo es coyuntura.

Carlos, el médico, intelectual absorto en el cientifismo de la época, también dispone de su cita teatral oportuna. Deseoso de ofertar a Araceli un recambio para su cariño, hace relación de sus posibles pretendientes parafraseando a Bretón de los Herreros:

Pues otro elige, son tantos...
"Marcela o cuál de los cientos".
¿Quién te vio que no te quiera,
Araceli?

(Act. 2.º, Esc. II.)

El que cualquier personaje tenga referencia teatral oportuna no deja de ser un juego autoral que, no obstante, dice bastante de la consideración de sus personajes dramáticos, como más adelante veremos. Araceli, además de ser receptora del conflicto central de *Las adelfas,* es una tan inteligente demiurga que afirma:

... La vida
tiene también sus muñecos
de sorpresa, inopinados
y algo absurdos, aunque luego
—como en las comedias—, todo
se explica.

(Act. 2.º, Esc, II.)

Y más adelante:

Además, los caracteres
sostenidos son un hecho
en el teatro; en la vida
el asunto es más complejo.

(Act. 3.º, Esc. III.)

Razones que constatan la por otro lado lógica influencia, en ese momento, de Unamuno y del propio Freud, a quien Carlos dedica no pocas citas al principio de la obra. La moda del padre de la psiquiatría, Sigmund Freud (1856-1939) se manifiesta paralela a la influencia del rector de la Universidad salmantina, que el mismo año del estreno de *Desdichas de la fortuna...*, dos antes de hacerlo con *Las adelfas,* había escrito *El otro,* obra bien conocida de los Machado.

Los débitos al elemento poético

A poco que se conozca la producción teatral de los Machado se puede apreciar una total integración en la dramaturgia de su tiempo. Más concretamente, en las formas poéticas, ya en vías de extinción pero que contaba todavía con numerosos adeptos. Las obras de Eduardo Marquina, por ejemplo, triunfador de la escena de los años veinte y treinta, es señal inequívoca de que todavía gustaba "oír la comedia". En el propio caso de García Lorca podemos constatar el paso de un teatro poético a otro de matiz más realista, que necesitó de la prosa para acercarlo al espectador y a su tiempo, aunque esa prosa estuviese cargada de poesía. El astuto Benavente tuvo el mérito principal de hablarle de frente al público —no entremos en cómo lo hacía— rompiendo con el último resto del clasicismo caduco que Echegaray había aplicado, sin embargo, a temas contemporáneos. Los Machado, poetas sobre todas las cosas, conocidos como tales, hicieron el teatro poético que el espectador esperaba. No podía ser de otra forma. La única obra en prosa tuvo que esperar otro momento para poder estrenarse con otra justificación social. Pero ya en la penúltima de las estrenadas, *La Duquesa de Benamelí,* se alterna el verso con la prosa, como indicio de un empezar a traspasar los límites de la convención versal.

Y es que el elemento poético define el primer rasgo de dificultad expresiva que hoy encontramos en sus obras. El teatro dejó de ser poema dramático sometido a determinadas normas de la retórica, para convertirse en instrumento de aproximación al público de cada época. Cuando los Machado estrenaban, Valle-Inclán había dicho adiós a sus románticas veleidades modernistas, para abocar en unos casi desconocidos y entonces irrepresentables esperpentos; Jacinto Grau presentado *El señor de Pigmalión* en París (1923), con dirección de Charles Dullin, y García Lorca empezaba a experimentar con nuevas formas escénicas. Pero el ejemplo de Villaespesa y Marquina enlazaba con la tradición del género poético, e incluso un jovencísimo Pemán parecía jugar a ser el nuevo eslabón del mismo, con el éxito de *El divino impaciente,* en 1933. Por allí hay que entender los referentes ambientales de los hermanos Machado, y buena parte de sus intenciones estilísticas. Y la dedicatoria "al creador de todo un teatro", con que homenajean a Benavente en la edición de *Desdichas de la fortuna...*, junto a la citada ironía a que someten a Pirandello en *Las Adelfas*[5].

El elemento poético, por otra parte, para nada entorpece al técnico, ya que los Machado redactan sus obras con cantidad de didascalias explícitas, que se aproximan a las notas que los directores de escena aportan a sus montajes. Ya tendremos ocasión para citar ejemplos varios al hilo de la ponencia.

El teatro de los hermanos Machado fluctúa entre la medida tópica de los tres actos y la extensión a cuatro, que sólo utilizan en la primera de sus comedias –*Desdichas de la fortuna...*– y en la única escrita totalmente en prosa, y quizá la última, *El hombre que murió en la guerra.* Los autores aplican técnicas contemporáneas de ofrecer la acción principal en tres o cuatro grandes secuencias, con la idoneidad de elegir el espacio y el tiempo oportunos para su mejor seguimiento. Sencillo procedimiento, y válido, siempre que no se fuerce a la acción a mantenerse en ese mismo espacio, cosa que caracteriza la comedia convencional, cuya teatralidad está apoyada en el exclusivo uso de los límites del propio escenario. En eso, la técnica benaventina es el modelo a seguir, como ellos mismos reconocen con su "admiración sin límites" que confiesan en la dedicatoria de *Desdichas de la fortuna...* Los Machado, sin apartarse demasiado de las normas del momento, consiguen aciertos y errores en simétrica proporción. Veamos cómo lo hacen.

Desdichas de la fortuna o Jualianillo Valcárcel, el primero de sus estrenos, es también la obra más versátil, escénicamente hablando. Cada uno de sus cuatro actos tiene propio decorado, de manera que la acción –como sucedía en el teatro del Siglo de Oro– busca su escenario natural. Sólo que restringiendo aquí los espacios (a cuatro), y no repitiéndolos. Del despacho del Conde-Duque vamos a la casa de Teodora, Palacio del Buen Retiro y, finalmente, al del Conde-Duque, pero en Loeches. Entre el acto II y el III hay un considerable paso del tiempo. El referente histórico del siglo XVII conduce a la obra por nostalgias áureas, como son la presencia de algunas letrillas y canciones:

Agua te pide el sediento
y no se la has de negar;
lo que con ansia se pide
se otorga por caridad.

(Acto 2.º, Esc. II);

arcaísmos intencionados
...a reír cuando los vide...

(Act. 2.º, Esc. I),

y el uso exagerado casi de los apartes, y de las férreas divisiones por cuadros, dentro de los actos, a la manera de los dieciochistas; o patentes recuerdos del clasicismo.

CAPITAN.– Cerca de Venus y Adonis,
Sileno...

(Act. 2.º, Esc. VII.)

En *Juan de Mañara,* los autores llevan la acción a su medida más habitual: dos decorados para tres actos. Aquí, con un inteligente movimiento, cual es la repetición del espacio del acto 1.º al 3.º, con lo que el vehemente Juan del "jardín de una finca en los alrededores de Sevilla" regresa al mismo sitio, tras la aventura apasionada de París (acto 2.º), pero con la melancolía del derrotado. Independiente-

mente de la convencionalidad de la acción —llena de tópicos escénicos, como personajes que entran antes de salir otro, para escuchar lo que dice (Beatriz oyendo, tras la reja, el final de la escena VIII, Act. 1.º)—, no podemos negar a los autores el ingenio del uso del espacio / tiempo, que de alguna manera recuerda la magnífica teatralidad de Zorrilla, sacando cinco años de Sevilla a don Juan, entre la 1.ª y 2.ª parte del drama. De manera que lo que empieza siendo un moderno "rufián dichoso" se convierte en el regreso del pecador, bloqueado en sus mecanismos emocionales por culpa de unas tormentosas relaciones eróticas que, en contra del personaje zorrillesco, no lo llevarán a la salvación.

La teatralidad de *Las adelfas* se ajusta a los cánones del momento: el escenario como referente accional de primer orden, con la decisión añadida de llevar el tercer acto al lugar de los hechos rememorados en los dos anteriores. Con ello, los autores consiguen una explicación a su técnica dramática, que no sólo presenta el espacio como lugar en donde contar acciones pretéritas, sino que lleva a él la solución del problema de la protagonista.

La Lola se va a los puertos se acerca más al tipo de comedia de acción, en donde cada acto tiene su propio decorado. Sólo *La Duquesa de Benamejí* la superará en dinamismo. Aquí el itinerario emocional de la protagonista va acompañado de su lugar geográfico correspondiente: desde el cortijo de don Diego vamos con Lola al jardín de una venta sevillana, y, de allí, al hotel cara al mar, donde embarcará la protagonista para alejarse de su realidad.

La prima Fernanda no necesita más de dos decorados para desarrollar, en sus característicos tres actos, la dificultad de un amor de ida y vuelta, imposible a esas alturas de las vidas de los personajes.

La Duquesa de Benamejí, como decíamos antes, la obra más dinámica de estos autores, utiliza cuatro decorados para sus tres actos —partido el último en dos cuadros—, y conduce la acción por medios más versátiles. También es el texto más romántico de los Machado, y no sólo por la alternancia de la prosa y el verso, sino también por la movilidad de la acción, con relación al espacio. De una sala de palacio campestre, pasamos a paisaje de sierra, de allí a plaza de pueblo y, finalmente, a la cárcel. Todo ello, con una excelente relación espacio / tiempo.

Si por último situamos a *El hombre que murió en la guerra,* nos volvemos a encontrar con la ruptura estilística que supone un texto absolutamente en prosa, sin que ello indique disonancia alguna con respecto a la teatralidad que habíamos encontrado en las anteriores. En ese sentido, la fecha de redacción que da Manuel, "en esa misma época" de 1928 —que bien pudo ser la de inicio de la misma y primera versión—, se justifica escénicamente por el parecido del decorado de *Las adelfas,* incluso por la cita explícita de Salvador y Araceli, protagonistas de aquélla (Andrés recibe una carta de ellos, Esc. II, Act. 1.º). Los cuatro actos, pues, plantean un similar uso del decorado. El efecto de la prosa no determina ninguna novedad en el terreno más puramente escénico. Toda ella puede transcurrir en el mismo lugar, y ello es debido a que las situaciones suelen estar dictadas para que los personajes hablen, no para que actúen.

El conjunto de la producción escénica de los Machado da un más que aceptable uso de los elementos escénicos tradicionales, destacando el oportuno acompañamiento que sus criaturas tienen del marco ambiental: Julianillo irá a morir al palacio de su padre, de donde salió; lo mismo que Juan de Mañara a los jardines

ahora tristes de su tío; Araceli va a buscar al lugar de autos su definitiva ruptura con el pasado que la condiciona; a la Lola la acompañamos hasta su despedida de España, donde deja algo más que un amor; como a Fernanda, una especie de Lola de clase alta, que deberá regresar a Polonia, de donde salió, sólo para justificar su comedia; Reyes muere cuando se disponía a salvar a su bandido amado, allí, en la propia y mísera cárcel; finalmente, "el hombre que murió en la guerra" regresa a casa, para morir definitivamente ante los suyos y transmutarse en otra personalidad.

Naturaleza de los personajes en el marco de la acción

El problema del teatro de los Machado, pues, no va a ser la conjugación de los elementos escénicos, ni el manejo de los mismos. Las disonancias empiezan a aparecer cuando entramos en el análisis de sus personajes y, sobre todo, en el desarrollo accional que emprenden. Porque las criaturas machadianas carecen de la autenticidad que el dispositivo teatral les prepara. Y no será por las continuas referencias que los autores ofrecen en sus acotaciones sobre movimientos, ademanes, actitudes y hasta aspectos psicológicos a emplear por los actores. Recordemos, entre otros muchos ejemplos destacables, este de *Las Adelfas:*

> (... Araceli contesta con una ligera inclinación de cabeza y permanece de espaldas al público viendo ir a Salvador. Al volver la cara hacia la sala es preciso que en ella se lea la impresión de alegría y simpatía que le ha producido la presencia de aquel hombre extraño [...] Quizá sea ésta una pretensión excesiva de los autores. Tal vez no es posible expresar con el rostro sentimientos tan complejos. Haga, sin embargo, la actriz un esfuerzo en este sentido. Piense que ante la pantalla cinematográfica se vería obligada a esta expresión muda. Ayúdese, además, si quiere, con el gesto. Una ojeada al espejo, un movimiento de los labios que pronuncian un nombre, una palabra que no se oye; un gesto instintivo de alegría. Todo ello con mucha sobriedad, mientras cae el telón. Acto 1.º, Esc. XIII.)

O este otro de *La Lola se va a los puertos:*

> (... Por las respuestas de Don Diego a Rosario se comprende: primero, que estaba muy lejos de sospechar la verdad; segundo, que se ve clara su plancha; tercero, que, enamorado de Lola, va a reprochar a su sobrina su actitud, pero, comprendiendo los celos de ésta y por disimilar los suyos, no lo hace; cuarto, que la conducta real de su hijo defendiendo a Lola le molesta mucho más que las torpezas o groserías que él le había supuesto, y quinto, que abraza decididamente la causa de Rosario, que es también la suya... Act. 1.º, Esc. XI.)

Los actores, pues, tienen sobradas referencias técnicas para su interpretación, siguiendo tan sólo las indicaciones de los autores. Pero no es ese el problema. Los Machado no pudieron remediar que las propias leyes de la dramaturgia operaran en su contra. Y aquí nos introducimos en el engarce de personaje y acción, como único medio para calibrar las conductas de aquellos en sus líneas argumentales. El amor es el principal vehículo activo de estos dramas. Sólo en *El hombre que murió*

en la guerra aparece un tema de interés superior, que desplaza desde el principio la intriga entre Miguel y Guadalupe: el de la autenticidad de aquel Juan de Zúñiga desaparecido, que viene a recobrarla a través de la máscara de Miguel de la Cruz, que ni siquiera figura en el Dramatis Personae. El amor de Guadalupe es una nadería al lado del conflicto citado. Pero el resto de obras se basa en la elección del protagonista, o de la protagonista, entre dos amores que simbolizan dos actitudes frente a la vida. Julianillo ama a Leonor, debe casar con Juana, y muere por aquélla. La pasional y vidriosa relación entre Juan de Mañara con Elvira no puede ser impedida por la aparente pureza de Beatriz, que ni es doña Inés ni, por tanto, puede remediar el infierno del galán. Araceli, años después de la muerte del marido, se debate entre el fantasma de aquél y la realidad de Salvador, único hombre que la puede "salvar", según manifiesta el simbólico nombre. Lola no ama a don Diego, que la adora, y sí a José Luis, con el que entra en conflicto permanente, pero acabará con Heredia, su guitarrista, compañero que está en su justa medida social. Fernanda ha vuelto a conseguir a Leonardo, pero sufre el acoso de muchos otros; a su vez, Leonardo debe elegir, ya en plena madurez, entre una esposa a la que no ama y Fernanda. Lorenzo Gallardo —nuevo nombre simbólico—, el bandido, que ama y es correspondido por la Duquesa de Benamejí, no logrará ese amor por obra de los celos de la gitana Rocío.

Este es el cuadro sintético de los ejes del deseo en la obra escénica machadiana. Las líneas del querer. Sólo que están obstaculizadas por acontecimientos —como son celos o diferencias sociales— con tratamientos llenos de la más tópica teatralidad, y ayudados por circunstancias —abnegación, fe, muerte— llevadas a extremos tan heroicos como inútiles. En uno y otro lados sobresale un desmedido ingenuismo que entorpece y ayuda a la vez la solución del conflicto.

Las historias de amor de los Machado recuerdan las primeras de Valle-Inclán, también basadas en triángulos amorosos, amantes moribundos que enferman por amor (Julianillo, Mañara) y mujeres con constancia inquebrantable (Lola, Fernanda, Reyes). Ellas, sobre todo, son seres, de tan perfectos, imposibles. Lola es una estupenda imposibilidad. No es real. Su reino no es de este mundo. Y por eso quizá se vaya a América. Héroes más conflictivos son ellos: Don Diego, José Luis y Heredia. Su hermana mayor, Fernanda, reúne todos los atractivos que el hombre pudiera imaginar: seducción, belleza, bondad. Teniendo pretendientes que son capaces de romper cualquier convención social, se va con el mismo misterio casi que vino. En este sentido, hablar de Reyes, la Duquesa de Benamejí, es casi ocioso. Desprecia al apuesto Carlos, marqués de Peñaflores, por el amor sobrenatural de un bandido, aunque, eso sí, de noble gesto y restaurador de injusticias. Reyes, como el resto de sus colegas, cae en el más absoluto hermetismo y en una total falta de flexibilidad. Como todos los seres machadianos, es inmutable. O buenísimos, o marcados para toda su vida por desengaños, leyes o irreparables equívocos. Por más que vea sufrir a sus padres, Juan de Zúñiga, convertido en Miguel de la Cruz, no soltará prenda. La imposibilidad de amar de Lola la conduce a una especie de crueldad erótica con Heredia, al que aplasta si fuera necesario, en acción mucho más condenable que el simple amor. Julianillo y Juan de Mañara engrosan la larga lista de muertos por amor en las tablas, lista en la que bien podemos apuntar a Reyes, a pesar de ella, todo hay que decirlo. Y si ellos mueren por amor, Araceli llega a él justamente por la muerte de su marido, al

tiempo que coloca su fama en el lugar que le corresponde. La Lola y Fernanda juegan a resignarse, ya que la muerte no puede entrar en sus cálculos.

Como vemos, nuestro breve estudio nos ha llevado a una serie de aspectos de la obra dramática de los Machado que presentan dispar naturaleza. Por una parte, la esencia de una técnica escénica connatural con su época, poco imaginativa y alejada de cualquier atisbo de experimentación, aunque nunca despojada de materiales útiles para la conformación del drama. Por otra, la inevitable caída en una serie de trampas estilísticas, que refuerzan conductas pueriles en sus personajes, y que pueblan de sensiblería lo que bien pudo ser genio popular. Son conflictos generados por las propias historias, por los personajes que las representan, pero también por una trasnochada ambientación escénica. Quizá aquí tengamos algunas de las causas de su difícil transposición, cincuenta años después, en elementos narrativos que, en sí, no son ni mejores ni peores que eran los de sus contemporáneos.

En cualquier caso, considero que materia dramática ha salido al hilo de la ponencia, que justifica cumplidamente la dedicación de este Congreso al teatro de los hermanos Machado. Quedan en el ordenador muchos otros aspectos que mis colegas, a no dudar, acometerán en sus trabajos, pero que no me resisto siquiera a citar por el interés que en mí mismo merecen. Como son la importancia del personaje ausente (Alberto en *Las adelfas,* Juan de Zúñiga en *El hombre que murió en la guerra),* curiosas referencias al mundo de la ciencia (el rotundo ataque de Araceli a todo tipo de medicina, que recuerda las más tradicionales sátiras del Siglo de Oro) y del arte (la definición de retrato, en pintura, que hace en *Juan de Mañara),* el papel introductor de los criados (que por cierto se llaman dos veces Pablo, y una, Pedro), la estrecha relación con la poesía (a la que dedica una simpática reflexión en la Esc. IV, Act. 1.º de *La prima Fernanda),* la autenticidad o no del léxico popular (el más notorio sería el de *La Lola se va a los puertos)* y un largo etcétera que abre las fronteras a la especulación de la menos considerada literatura machadiana.

Consideraciones todas, éstas y aquéllas, que parecen penitencia bastante ante el olvido consciente que propiné a tales autores en mi reciente panorama del teatro español de principios de siglo, que al principio de esta ponencia citaba.

NOTAS

1. Quizá la más conocida *Historia del Teatro Español del Siglo XX,* la de Francisco Ruiz Ramón [Cátedra, 1975, 2.ª ed.], sea la de mayor información al respecto: "No es el teatro de los Machado ni valioso como drama ni grande como poesía [...] ni innovaron ni renovaron, ni, manteniéndose dentro de una concepción tradicional de teatro, crearon una forma dramática valiosa en sí" (pág. 75).
2. En el volumen 2 de *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica,* Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988.
3. García-Pelayo, R., lo dice en el Pequeño Larousse, París, 1987.
4. Ver, a este respecto, el artículo de Mariano de PACO: *El teatro de los Machado y "Juan de Mairena"* [1976], sobre todo la nota 27, pág. 472.
5. Ver las dos citas al autor italiano en *Las adelfas,* ambas mencionadas, en la Escena XIII del Acto 1.º y en la IV del Acto 2.º.

BIBLIOGRAFIA MANEJADA

Además de los propios textos publicados en la Colección Austral de Espasa Calpe *[La Duquesa de Benamejí, La prima Fernanda* y *Juan de Mañara* (núm. 260, 1.ª ed., 1942); *Las adelfas* y *El hombre que murió en la guerra* (núm. 706, 1.ª ed., 1947); *La Lola se va a los puertos* y *Desdichas de la fortuna o Jualianillo Valcárcel* (núm. 1.011, 1.ª ed., 1951).],

E. DIEZ-CANEDO: *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936,* I. El Teatro Poético. Joaquín Mortiz, México, 1968.

M. H. GUERRA: *El teatro de Manuel y Antonio Machado,* Madrid, Ed. Mediterráneo, 1966.

A. MACHADO: *Los Complementarios* (ed. de Manuel Alvar), Madrid, 1980.

M. de PACO: *El teatro de los Machado y "Juan de Mairena"* (Homenaje al Prof. Muñoz Cortés), Murcia, 1976.

— *Mañara, el don Juan de los Machado,* en *Montearabí,* núm. 3, págs. 7 a 16.

M. PEREZ FERRERO: *Vida de Antonio Machado y Manuel,* Espasa-Calpe (Col. Austral, núm. 1.135), 1952.

F. RUIZ RAMON: *Historia del Teatro Español. Siglo XX,* Madrid, Ed. Cátedra, 1975, 2.ª ed.

M. TUÑON DE LARA: *Antonio Machado, poeta del pueblo,* Barcelona, Ed. Nova Terra, 1961.

D. YNDURAIN: *En el teatro de los Machacho* (Homenaje a Machado, otoño, 1975), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.