

**ENTRE EL TEATRO DE REPERTORIO Y LAS
VANGUARDIAS (LAS EXPERIENCIAS DRAMÁTICAS
DE LOS MACHADO, AZORÍN Y BAROJA)**

Alberto ROMERO FERRER

Universidad de Cádiz

alberto.romero@uca.es

Resumen: A pesar de la bibliografía de los últimos años sobre la escena del primer tercio del siglo XX, el teatro de Azorín, Baroja y los Machado permanece en una situación algo ambigua, en contraste con el resto de sus respectivas obras. En este trabajo pretendo una descripción de estas obras dentro del contexto de la Edad de Plata de la Literatura Española.

Abstract: In spite of the bibliographical increase during last years, the theatrical work carried out by Azorín, Baroja and Manuel and Antonio Machado remains in an ambiguous situation, in contrast to their other literary works. In this article we'll try to describe these works immersed in the context of the Silver Age of the Spanish literature.

Palabras clave: Azorín, Baroja, Manuel y Antonio Machado, teatro español, Edad de Plata.

Keywords: Azorín, Baroja, Manuel and Antonio Machado, Spanish theatre, Silver Age.

El acercamiento a los textos dramáticos de los grandes nombres que componen la etiqueta del 98 ha sido, en el mejor de los casos, un acercamiento tímido, cuando no bastante desconsiderado (Monleón, 1975), siempre a la sombra de sus otras respectivas producciones literarias: poesía, ensayo o novela. Éste es el caso, por ejemplo, de Baroja, los Machado o Azorín, cuyas respectivas obras teatrales —en algunos casos de cierto interés—, han permanecido en un olvido bastante injusto. Se ignoraban, así, las aportaciones al mundo del teatro de un nutrido grupo de intelectuales, en unos momentos esenciales en la consideración y evolución del teatro español en el primer tercio del siglo XX.

1. EL SURREALISMO TEATRAL DE AZORÍN

Tal vez, uno de los casos más llamativos de estos olvidos —aunque en los últimos años asistimos a un mayor interés de la crítica— es el caso del teatro de Azorín (Lozano Marco, 1998). Su producción dramática, sin llegar al volumen de sus ensayos o novelas, sin embargo logra formar un singular *corpus* de textos dramáticos, cada vez más sugerentes para esa misma crítica antes desdeñosa, dentro de los controvertidos años veinte (1925-1928), años sacudidos por una fuerte polémica en torno al modelo teatral y su proyección pública (Dougherty, 1984; Romero Ferrer, 1996; Oliva, 1998a).

La producción dramática azoriana se compone de nueve obras largas: *La fuerza del amor* (1901), *Old Spain!* (1926), *¡Brandy, mucho brandy!* (1927), *Comedia del arte* (1928), *Angelita* (1930), *Cervantes o La casa encantada* (1931), *La guerrilla* (1936), *Farsa docente* (1942) y la tragedia inédita hasta hace poco tiempo *Judit* (de Paco y Díez Mediavilla, 1993); tres piezas breves agrupadas bajo el título *Lo invisible* (*La arañita en el espejo*, *El segador* y *Doctor Death, de 3 a 5*) (1928), una polémica colaboración con Pedro Muñoz Seca, *El clamor* (1928) y tres traducciones: *La intrusa* (1896) de Maeterlink; *El doctor Frégoli o la comedia de la felicidad* (1928), traducción del texto de Evreinov; y *Maya* (1930) de Simón Gantillón.

A su obra creativa también tenemos que añadir su labor como crítico teatral, tanto desde el punto de vista histórico como contemporáneo, sin olvidar sus ensayos dedicados a *Moratín* (1893), *Rivas y Larra* (1916), *Racine y Molière* (1924), *Los*

Quintero y otras páginas (1925) y *Lope en silueta* (1935).

Como han señalado los críticos (Lozano Marco, de Paco y Díez Mediavilla, 1998; Oliva, 1998a), la actividad teatral de Azorín se concentra entre los últimos meses de 1925 hasta la segunda mitad de 1928, cuando tras el estreno de *El clamor* se produce la ruptura del autor con el teatro y una fuerte polémica con el mundo intelectual del momento. Unos intelectuales, compañeros de promoción en la mayor parte de los casos, que vieron en aquella colaboración con Muñoz Seca una traición a los propósitos renovadores del teatro de esos años. Durante este mismo período Azorín, junto a su labor como dramaturgo, desarrolla otra labor no menos intensa como crítico y polemista dentro de que podríamos considerar como su *campaña teatral* (Inman Fox, 1968; Oliva, 1998a), y que no pretendía sino introducir en España algunas de las corrientes estéticas que, por esos años, sacudían la escena europea.

Las incursiones prácticas y teóricas de Azorín en el mundo de la escena están provistas, con mayor o menor acierto, de una inquietud renovadora de la mano de lo que se ha dado en llamar *superrealismo* —el propio Azorín así lo constata (Lozano Marco, 1998: 368-372)—, un concepto estético que se caracteriza por su antirrealismo, a partir de la superación de la realidad y respetando —eso sí— siempre las claves de la verosimilitud literaria. De ahí el papel predominante de determinados recursos y trucos fabulísticos como el uso del sueño, el subconsciente, el psicoanálisis o la fantasía por ejemplo, en clara oposición a los métodos naturalistas como únicas formas de captar la realidad teatralmente. Azorín se insertaba así en una corriente literaria en la que no debía perderse de vista otros nombres como los Machado —*Las adelfas* (1928)—, Ignacio Sánchez Mejías, el torero dramaturgo —*Sinrazón* (1928)—, Juan José Domenchina —*La túnica de Neso* (1929)—, Valentín Andrés Álvarez —*Tararí* (1929)—; o en el terreno de la poesía la figura de Rafael Alberti y su emblemático poema *Sobre los ángeles* (1929) (Romero Ferrer, 1996: 198-200).

Con todo, la primera comedia que Azorín llevaría a la escena es *Old Spain!*, estrenada por la compañía de Santiago Artigas y Josefina Díaz el 13 de septiembre de 1926 en San Sebastián. El 3 de noviembre subía al escenario del Teatro Reina Victoria de Madrid. Dos años después, 1928, aparecía publicada en la colección *El Teatro Moderno*, al igual que sus otras comedias de aquellos años. El prestigio de Azorín,

su ya reputada trayectoria como escritor, puede haber sido con toda seguridad un factor decisivo tanto en el estreno y recepción de la obra, como en su posterior publicación en una de las colecciones teatrales más populares de aquellos años.

Bajo las apariencias de un tema que retrata, en cierto sentido, la vida provinciana en una ciudad castellana del norte —Nebreda—, también nos ofrece una visión crítica y cómica de esa misma vida, excesivamente anclada en el pasado frente al progreso y lo nuevo, conceptos representados por el protagonista de la comedia Don Joaquín.

En una línea muy similar encontramos *Brandy, mucho brandy*, donde Azorín introduce ya algunas innovaciones de la mano de lo sobrenatural, rompiendo así la continuidad del realismo escénico, en defensa del diálogo como motor de la acción dramática. Esta nueva comedia, *sainete sentimental* —tal y como el propio autor la denomina— se estrenaría por la compañía de Manuel París en el madrileño Teatro del Centro, el 17 de marzo de 1927. De modo muy similar a lo que había sucedido con *Old Spain!* engrosaría la nómina de títulos de la colección *El Teatro Moderno* en 1928, de la misma manera que ocurriría con su otro estreno del 27, la *Comedia del Arte*. En síntesis, puede decirse que hasta aquí Azorín, aun introduciendo algunos elementos de renovación escénica, derivados en parte de la aplicación del psicoanálisis al teatro, sin embargo ha respetado la carpintería teatral heredada del XIX y los planteamientos técnico-argumentales del teatro comercial del momento.

Pero como continuación de su campaña teatral, los siguientes estrenos de Azorín, frente al tono más tradicional de estas comedias, se insertan de lleno en técnicas y recursos más arriesgados, dirigidos precisamente a conseguir su renovación de la escena española. Y es aquí donde encontramos, tal vez, las dos aportaciones más interesantes del autor al teatro de su tiempo: la trilogía *Lo invisible* (Oliva, 1998b) y su drama *Angelita* (Oliva, 1998b).

Así, con la trilogía de *Lo invisible*, el autor alicantino da forma teatral al problema de la muerte, planteada desde tres pequeñas historias, inspiradas en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* —el libro de la muerte— de Rainer-María Rilke. Nos encontramos, y así lo ha visto la crítica (Oliva, 1998b: 16-17), ante los textos teatralmente más conseguidos de Azorín, y en los que se pueden apreciar una mayor seguridad técnica y una esencia dramática bastante nueva, en contraste con sus dos

comedias anteriores, de acuerdo con su credo teatral de renovación y cambio.

Lo invisible se compone de un interesante “Prólogo” que une el conjunto, y tres secuencias: *La araña en el espejo*, *El segador* y *Doctor Death*, de 3 a 5. El conflicto que se nos propone se reduce a presentar la muerte al espectador, bajo tres apariencias distintas. La muerte inesperada (*La arañita*), la muerte bajo el disfraz de una creencia popular (*El segador*), y la muerte como tránsito convencional (*Doctor Death*). Este metateatral drama de Azorín rompe, de acuerdo con su visión literaria, con muchos de los convencionalismos temáticos y, fundamentalmente, técnicos del teatro de esos años. La acción segmentada de las tres piezas, el papel interlocutor del “Prólogo”, el fuerte uso de la metáfora en torno a la muerte o la nueva condición de los personajes-actores, suponen un audaz desafío dramático de tono vanguardista que, obviamente, choca con los mecanismos del teatro de éxito de los años 20.

Angelita, siguiendo esta factura de ruptura y vanguardia, es un drama de fuerte carácter alegórico, denominado por el autor como auto sacramental, que gira en torno al tiempo desde las perspectivas freudianas. El sueño, la locura, la memoria y el pasado son componentes importantes en la acción del drama que tiene en su protagonista Angelita la personificación y el símbolo expresionista de la *eternidad humana* (Lozano Marco, 1998: 55). En realidad nos encontramos ante una intensa reflexión del autor en torno al azoriano y abstracto problema del tiempo, mezclado con el tema de la bondad del ser humano.

Desde el punto de vista de la crítica, y en sentido estrictamente teórico, *Angelita* pasa por ser la apuesta teatral más interesante y arriesgada de Azorín (Oliva, 1998b: 25), pero también la que menos resonancia contemporánea obtendría, pues su estreno tendría lugar en Monóvar, por un grupo de aficionados, el 10 de mayo de 1930. Ni el tema, ni la estructura, ni la técnica dramática empleada por el autor, a pesar de su fama, facilitaba su estreno dentro de los cauces teatrales del momento. Un teatro, como el de Unamuno, demasiado metafórico, con personajes simbólicos y rodeados de una atmósfera nada teatral, muy lejana a lo que el público de aquellos años espera ver sobre el escenario (Vilches y Dougherty, 1990 y 1997).

Sus otros textos teatrales: *Cervantes o la casa encantada*, para algunos de 1927 (Lozano Marco, 1998: 47) pero publicada en 1931, *La guerrilla* (1936), y *Farsa*

docente (1942), vuelven a insistir en los temas recurrentes de Azorín. En *Cervantes o la casa encantada*, por ejemplo, Azorín juega con el tiempo y hace que el protagonista se desplace imaginariamente al pasado —a la Valladolid de 1605, a la casa de Cervantes—: una ficción sólo verosímil como producto del delirio enfermizo del personaje. O en el caso de *Farsa docente*, nos insiste el autor en el problema de la muerte y la diversa personalidad de los protagonistas, haciendo uso de una galería de tipos de clara ascendencia teatral: el sastre, la duquesa, el camarero, la cocinera, la cupletista.

Como puede observarse de todo lo expuesto, las incursiones de Azorín en los terrenos de la literatura dramática resultaba una apuesta muy consciente de su alcance, en unos controvertidos momentos para la escena española, en los que intentaría con resultados muy desiguales una cierta renovación conceptual —tal vez, demasiado literaria— del texto dramático. En cualquier caso, su campaña de renovación teatral no debía pasar inadvertida, pues en ella podíamos ver un ejemplo aunque desigual de las fricciones y problemas que sacuden el teatro español de los años 20, y que polarizan el mejor pensamiento español contemporáneo en torno al problema de la escena.

2. BAROJA Y EL TEATRO DE ARTE: “EL MIRLO BLANCO”

Un caso sensiblemente distinto al de Azorín, en relación con la literatura dramática, lo encontramos en Pío Baroja. Aunque su obra teatral obra corta y bastante restringida, vinculada en cierto sentido a la actividad elitista de “El mirlo blanco”, el efímero teatro de arte que tendría como sede la casa de los Baroja entre febrero de 1926 y agosto de 1927 (Rey, 1985), sin embargo, nos ofrece algunos elementos que merecen cierta atención

Se compone, fundamentalmente, de tres piezas: la farsa *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* (1926) y los sainetes *Arlequín, mancebo de botica, o Los pretendientes de Colombina* (1927) y *Chinchín comediante, o Las ninfas del Bidasoa* (1927). A estos textos estrictamente teatrales, la crítica (Franco, 1975; Monleón, 1972) suele añadir otros títulos, como es el caso de *¡Adios a la bohemia!* (1911), *Allegro final* (1929), *El nocturno del hermano Beltrán* (1929) y *Todo acaba bien... a veces* (1937). Se trata en realidad de cuatro relatos dialogados, de los que tan sólo *Adiós a la bohemia*

llegaría a subir a los escenarios con música Sorozábal (Rubio Jiménez, 1998). Junto a esta labor también merece destacarse su actividad como crítico teatral en *El Globo* (1902).

Pero a pesar de la poca fecundidad dramática de don Pío, en sus tres piezas pensadas para la escena, nos podemos encontrar con elementos muy interesantes desde el punto de vista teatral, como es el caso, por ejemplo, de la utilización del modelo popular del sainete, un género histórico en el teatro español, al que Baroja circunscribe sus breves incursiones dramáticas.

Junto a la estética del sainete, también incorpora algunos de los elementos de la *Commedia dell'Arte* (los personajes de Arlequín y Colombina), y, muy especialmente, el humor grotesco y la técnica desquiciada del disparate que se puede apreciar en lo mejor de su obra dramática: la farsa *villanesca* —como él mismo la denomina— *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* (Rubio Jiménez, 1998).

Esta pieza teatral hay que adscribirla, con bastante solvencia estética, a toda esa literatura que sirve de testimonio de la España Negra, que Baroja ya nos había dibujado en algunas de sus mejores novelas como frescos de una realidad muy anclada en el aislamiento del entorno, la vejez del pasado, y la truculencia de las imágenes.

Pero para su visión teatral del problema, el autor echa mano de un mundo grotesco, muy próximo estéticamente al esperpento de Valle-Inclán, donde se mezcla, y de modo muy deliberado, una visión terrible y atroz de la vida rural española con otra visión llena de sarcasmo y humor.

El caso es que la historia que nos cuenta don Pío nos narra en clave dramática — eso sí— el rocambolesco y horroroso suceso de Peñaranda del Campo, en el que un vecino del lugar, el Canelo, ha violado a una mujer, la Sinforosa, la ha matado y después se ha comido sus restos. Una historia truculenta y atroz donde las haya, de las muchas que componen la literatura del cordel, y de la que se nutre una buena parte de la producción barojiana. Sin embargo, y a pesar de las expectativas creadas, se trata de una mentira, con la que el protagonista —el Canelo— no pretendía sino salir de la monotonía y adquirir fama. Como Don Quijote, el héroe quiere vivir otra vida impostada desde la misma literatura, y para ello reproduce, como si fuera cierta, una de esas historias tan comunes del romance de ciegos.

Pero al igual que el protagonista ha logrado durante unos momentos engañar al resto de los personajes, Baroja engaña al espectador, pues, en realidad, al final de la obra descubrimos que se trata de una simple representación: el teatro dentro del teatro. Ficción y realidad han estado jugando con unos personajes y unos espectadores que podían, fácilmente, reconocer la historia, el suceso, que Baroja les propone para la burla y la sátira.

Esta incursión dramática de Baroja, a pesar de su carácter casi anecdótico en el conjunto de su obra, sin embargo pone de relieve el potencial dramático —así lo supo ver el autor— de un mundo estético —la tradición del sainete, el cordel, el folletín, la truculencia del ruralismo— que permanecía anclado en aquella España por descubrir, pero también por desterrar, desde la mirada de intelectuales que, como Baroja, vieron en ella uno de sus temas más recurrentes.

Con todo, *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* también incorpora un lenguaje dramático distinto y una perspectiva teatral ciertamente cercana al nuevo humor dramático de Jardiel, Tono y Mihura (Ynduráin, 1993). Frente a la utilización de materiales entresacados de una tradición estética muy determinada, también encontramos el humor casi vanguardista y absurdo que destilará la renovación del teatro español de los años veinte y treinta (Romero Ferrer, 1998b). Baroja supo, así, ver el problema que presentaba el teatro de humor y cómico de su tiempo, testimoniando la validez, entre otras cosas, del sainete y su lenguaje teatral. Y todo ello, proyectando una mirada bastante crítica, a caballo entre la sátira grotesca del esperpento y la sonrisa amable de la comedia.

De lo expuesto se deduce que el acercamiento de Baroja al teatro es una aproximación muy distante del complejo mundo de la escena y sus mecanismos de producción habituales, algo bien distinto a Azorín. Pero a pesar de esta vocación restringida de su teatro, Baroja nos propone una curiosa lectura de determinados géneros dramático populares, como era el caso del sainete o el género chico, y otras formas de literatura popular como el cordel. Todo ello no era sino un peldaño más, un ejemplo muy convincente, de la recuperación que, desde la mirada del intelectual y la literatura culta, sufren los géneros dramático breves en el primer tercio del siglo XX. Baroja es un ejemplo.

3. LA EMPRESA TEATRAL DE LOS MACHADO: EL ÉXITO

La producción dramática de los hermanos Machado se compone de un total de ocho obras originales: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* (1926), *Juan de Mañara* (1927), *Las adelfas* (1928), *La Lola se va a los puertos* (1929), *La prima Fernanda* (1931), *La duquesa de Benamejí* (1932) y el drama *El hombre que murió en la guerra* (1941); además de una traducción de *Hernani* (1925) de Victor Hugo, con la colaboración de Villaespesa- y una serie de sintomáticas refundiciones de teatro clásico -*El condenado por desconfiado* (1924), *Hay verdades que en amor* (1925), *La niña de plata* (1926), *El perro del hortelano* (1931), *La malcasada* (1947), *La viuda valenciana* y *El príncipe constante* (Romero Ferrer, 1998a). Manuel Machado también estrenaría en 1920 una traducción de *L'Aiglon* de Rostand, con la colaboración de Luis de Oteyza, además de *Amor al vuelo* (1904) con José Luis Montoto y de Sedas, y el poema dramático *El Pilar de la Victoria* (1944). La mayor parte de estas obras fueron objeto de una más que aceptable acogida por parte de público y crítica, muy especialmente sus estrenos originales de los años veinte y treinta.

Esta labor teatral emprendida por Manuel y Antonio Machado supone un curioso caso de colaboración literaria dentro de los cauces de la escena española de los años veinte (Romero Ferrer, 1996). Sus siete obras originales, refundiciones y traducciones van más allá del acontecimiento ocasional, y pueden 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, plantea el problema que supone toda colaboración literaria. *¿Qué es de quién?* ha sido, pues, una de las prioridades que más ha preocupado a la crítica que ha afrontado el acercamiento a esta producción tildada de *menor*. Una preocupación, por otro lado, más interesada en lo que los textos podían tener de reflejo y espejo de la obra poética y en prosa de un autor u otro, como si no tuvieran una validez en sí mismos y necesitaran obligatoriamente de ese componente referencial prestigiado, que sí parecía detectarse, con mayor y evidente claridad, en sus otras producciones. Se trataba, en definitiva,

de acercamientos muy parciales, más pendientes de la *otra* obra, que de un análisis y una profundización consciente en los mecanismos autónomos -literarios y teatrales- de los textos.

A este respecto, podemos considerar zanjado el problema, a tenor de las acertadas consideraciones que Leopoldo de Luis (1975) ha señalado sobre la *imposibilidad de esa delimitación*. Para de Luis resulta compleja esta dicotomía, esta alternancia, por lo que supone el crítico debió ser un continuo y mutuo intercambio de ideas y sugerencias, al margen de lo que, de un modo ya más concreto, escribiera cada uno de ellos.

Pero latente detrás de esta *extraña amalgama* —como la denomina Valbuena Prat (1956: 618)— subyace un problema más que literario, un problema que atañe directamente a los mecanismos instaurados dentro del sistema de producción teatral de la época. Y es que la colaboración teatral, más que excepción es norma en la cartelera de estos años. Una rápida ojeada a las páginas, por ejemplo, de *La Farsa*, 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 (Esgueva Martínez, 1971; Kronik, 1971).

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 (Romero Ferrer, 1996: 69-70). Así para el estreno de dichas piezas se requería la colaboración de Manuel, más cercano, por motivos profesionales, a las exigencias y mecanismos que operaban en el mercado teatral.

Conviene, también, resaltar que este sistema se relaciona con otras motivaciones, estrictamente mercantilistas, que exigían la facturación de un producto —la pieza teatral— con un empuje y atractivo comercial superiores, de cara a ese mismo público y a los empresarios, y ello podía conseguirse a través de la combinación, en las carteleras, de nombres previamente estimados y prestigiados.

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 (Romero Ferrer, 1996: 70-73).

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— al que, incluso, cierta crítica del franquismo supo y quiso reivindicar.

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 el valoración final que debía *a priori*, y forzosamente, desprenderse del conjunto de su producción: “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, 1975: 123). Además se ha calificado de “fácil, débil, folclórico y de escaso éxito” (Pablo del Barco, 1977: 155.), de acuerdo con la jerarquía interpretativa, previamente impuesta desde aquella reputación inicial, que excluía y recluía a Antonio en una *torre de marfil*, documentalmente poco sostenible.

La solución al problema, siempre que se ha planteado, ha consistido en delimitar la no participación de Antonio en los textos. Se trataba, así, 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: “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” (de Luis, 1975: 236), sobre el que volvían a pesar otros mitos y consideraciones que, premeditadamente, descalificaban o tildaban de menor su obra poética, y negaban su ingente labor como traductor, ensayista o periodista, faceta esta última nada desdeñable si tenemos en cuenta sus más de mil

artículos y reseñas que como crítico teatral vieron la luz, primero en *El Liberal* (1915-1919) y, posteriormente, en *La Libertad* (1919-1934), y que aún permanecen en un más que patético olvido (García-Abad, 1992), al margen de otras colaboraciones más o menos habituales en *Cosmópolis*, *La Lectura*, *La Esfinge o América Latina*, entre otras publicaciones contemporáneas.

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* 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 (Celma Valero y Blasco Pascual, 1981) 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 a pesar, paradójicamente, de haber merecido la cuidadosa y temprana atención de autores que como Juan Chabás (1936), Altolaguirre (1937) o Max Aub (1966), en su faceta de críticos literarios, 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; o lo habían incluido en tempranas historias de la literatura española, como una producción importante dentro del panorama literario español contemporáneo.

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*, de Pérez Galdós en 1901, cuando un grupo de nuevos y jóvenes escritores, entre los que se encontraban los Machado, deciden, en apoyo a todo lo que representaba el heterodoxo drama galdosiano, 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.

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 desvelar otra de las posibles fuentes de ese mismo descrédito. Se trataba ahora, pues, de desenmascarar la imagen desvirtuada que, de modo deliberado, se proyectaba de Antonio y Manuel, a partir de la guerra civil del 36 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* (Romero Ferrer, 1996: 74).

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.

Salvado, pues, este primer control de carácter ideológico, más o menos impuesto por la férrea censura franquista, se evitaba 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 motivos más concretos, referidos a las dramáticas circunstancias de su exilio y repentina muerte en Francia.

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

Una imagen y unos prejuicios que, con un mínimo de rigor y en consecuencia, debían haberse diluido, o, al menos, sometido a una nueva revisión crítica, pero que se han perpetuado, paradójicamente, con la misma obstinación con la que fueron

impuestos, negándose, con ello, otras posibles lecturas y, en definitiva, otros posibles — muy posibles— apócrifos Antonios Machado (Marco, 1989: 12.), para los que la búsqueda del yo y su identidad se había convertido en otra idea, más que recurrente, de la poética teatral machadiana (Robin, 1994; Romero Ferrer, 1997).

Así, 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 complicidad 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, sus mecanismos de embalaje y producción, sus receptores, incluso la propia legitimidad de su público (Dougherty, 1984).

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 y extenso debate en torno a la nueva correlación ética, moral y política que debía 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.

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, a excepción de *El hombre que murió en la guerra—: Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, el 9 de febrero de 1926 en el Teatro de La Princesa por la Compañía de María Guerrero; Juan de Mañara, el 17 de marzo de 1927 en el Teatro Reina Victoria por la Compañía de Josefina Díaz de Artigas y Santiago Artigas; *Las adelfas*, 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* el 8 de noviembre de 1929 en el Teatro Fontalba también por Lola Membrives; *La prima Fernanda*, 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, 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 de una dialéctica crítica en torno al sistema de valores culturales e ideológicos, que enfrentaban a aquella orteguiana *formación de minorías*, con el mismo cuerpo social del que se había constituido su disidencia intelectual.

En este singular contexto los Machado emprenden su labor como dramaturgos de cierto éxito y, aunque con una vida efímera, se constituyen en una auténtica institución teatral 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 podía intuirse el acomodo de este teatro, al menos en sus apariencias más externas, a los gustos y exigencias de un público poco amigo de novedades y compromisos estéticos sobre la escena.

En relación con esta perspectiva convenía concluir cómo esta firma, Manuel y Antonio Machado, cuando opta por los cauces del teatro comercial —y siempre es así—, 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.

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 (Dougherty y Vilches de Frutos, 1990 y 1997; Romero Ferrer, 1993 y 1998b)— 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.

En esta misma línea, podían enjuiciarse desde la recepción de la que fue objeto este teatro, las reseñas periodísticas, respaldadas por firmas tan solventes con Juan Chabás, Melchor Fernández Almagro, Díez-Canedo, Ángel Lázaro, Enrique de Mesa, Rafael Marquina o Manuel Abril (Romero Ferrer, 2003), 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 una serie de inquietudes internas que tímidamente alejaban este teatro de las encorsetadas fórmulas decimonónicas que presidían su estructura (Oliva, 1990).

Dichos aspectos se circunscribían precisamente 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 al uso: fórmulas en las que la crítica había encorsetado el llamado *teatro poético de los Machado*, al lado de Villaespesa, Marquina desarrolladas por Villaespesa, Marquina...(Rubio Jiménez, 1993).

Efectivamente, una lectura en profundidad de estas obras, de apariencias muy tradicionales —el drama histórico, la comedia de costumbres, la alta comedia—, evidenciaba, cuando se pretendía abordar sus personajes un cambio de actitud, de la mano de la ambigüedad, la contradicción o la deserción —según los casos— como factores determinantes en la identidad, identidades o desidentidad de los mismos.

En este sentido, se trataba siempre de héroes cuyos conflictos se centraban 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 (Romero Ferrer, 1997: 501).

Dichos procedimientos, incluso, quedaban ya subrayados en los contradictorios títulos: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, *Juan de Mañara*. Asistíamos, en definitiva, al dismantelamiento de los modelos y del concepto decimonónico del personaje dramático tal y como se ha anunciado desde las posturas teóricas más diversas.

Así pues, el teatro machadiano daba forma dramática, en última instancia, a la *crisis* y el deterioro, 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, pero también las contradicciones de unos mitos —Don Juan, la Andalucía romántica, la leyenda del Conde-Duque de Olivares— que simbolizaban a su vez el pasado de una España que debía modernizarse, y desterrar para siempre estas imágenes como símbolos de su esencia.

Con todo, la propuesta conjunta de ambos hermanos iba dirigida precisamente, aun respetando la carpintería teatral más convencional, a subrayar ciertas disonancias 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 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 como otras posibilidades de constituir la anatomía interna de sus personajes. Sólo así podía tener coherencia esta extraña amalgama, cuya galería de héroes y personajes nos testimoniaban su insatisfacción, 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, la ingenuidad dramática (Salvat, 1990).

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 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*. 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.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTOLAGUIRRE, M. (1937). “Nuestro teatro”, *Hora de España IX*, 31-32.
- AUB, M. (1966). “Prólogo acerca del teatro español de los años veinte en este siglo”, *Papeles de Son Armadans CXVIII*, 69-96.
- BARCO, P. Del (1977). “¿Quién es quién en el teatro de los Machado?”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 325, 155-159.
- BARJAU, E. (1975). *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*. Barcelona: Ariel.
- BAROJA, P. (1927). *Entretenimientos*. Madrid: Caro Raggio.
- (1980). *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, pról. José Monleón. Madrid: Vox.
- CELMA VALERO, M^a P. y BLASCO PASCUAL, F. J. (1981). (eds) Manuel Machado, *La guerra literaria (1898-1914)*. Madrid: Narcea.

- CHABÁS, J. (1936). *Breve Historia de la Literatura Española*. Barcelona: Joaquín Gil Editor.
- CHICHARRO CHAMORRO, D. (1992). “El teatro de los Machado: revisión crítica de la bibliografía tras el aluvión cincuentenario”, *Revista de Literatura* 108, 653-644.
- DOUGHERTY, D. (1984). “Talía convulsa: la crisis teatral de los años veinte”, *2 Ensayos sobre Teatro Español de los Veinte*. Murcia: Universidad, 85-157.
- DOUGHERTY, D. y VILCHES DE FRUTOS, M^a F. (1990). *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos.
- FRANCO, A. (1975). “El teatro de Pío Baroja”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 296, 277-289.
- GARCÍA ABAD, T. (1992). “Una visión crítica del teatro: Manuel Machado”, *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, D. DOUGHERTY y M^a F. VILCHES DE FRUTOS (eds.). Madrid: CSIC/ Fundación Federico García Lorca/ Tabacalera, 199-204.
- INMAN FOX, E. (1968). “La campaña teatral de Azorín”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 226-227, 375-389.
- LOZANO MARCO, M. A. (1998). (coord.) [José Martínez Ruiz] AZORÍN, *Obras escogidas III. Teatro, cuentos, memorias, epistolario*, “Introducción al teatro” por M. de Paco y A. Díez Mediavilla. Madrid: Espasa.
- LUIS, L. de (1975). *Antonio Machado, ejemplo y lección*. Madrid: SGEL.
- MACHADO, M. y A. (1991). *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Juan de Mañara*, D. Chicharro Chamorro (ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- (1992). *Las adelfas. La Lola se va a los puertos*, D Chicharro Chamorro (ed.). Madrid: Espasa Calpe (1992)
- (1998). *La Lola se va a los puertos*, A. Padilla (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1946). *La duquesa de Benamejí. La prima Fernanda. Juan de Mañara*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1964). *Las adelfas. El hombre que murió en la guerra*. Madrid: Espasa Calpe.
- MARCO, J. (1989). “Las máscaras en Antonio Machado”, *Antonio Machado: El poeta y su doble*. Barcelona: Universidad, 9-35.
- MONLEÓN, J. (1972). “Baroja y el teatro”, *Primer Acto* 143 ,10-17.

- (1975). *El teatro del 98 frente a la sociedad española*. Madrid: Cátedra.
- OLIVA, C. (1990). “El teatro de los Machado medio siglo después”, *Antonio Machado, Hoy*. Sevilla: Alfar, I, 47-58.
- (1998a). *Azorín y la imposible renovación de la escena española*. Madrid: Fundación RESAD.
- (1998b). (ed.) [José Martínez Ruiz] AZORÍN, *Lo invisible. Angelita*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PACO, M. de y Díez Mediavilla, A. (1993). (eds.) AZORÍN, *Judit* (1925). Alicante: Fundación CAM.
- REY, G. (1985). “Pío Baroja y El mirlo blanco”, *Revista de Libros* 93, 117-127.
- ROBIN, C-N. (1994). “La búsqueda de la identidad, temática central de la dramaturgia machadiana”, *Antonio Machado Hoy* (1939-1989, P. Aubert (ed.)). Madrid: Casa de Velásquez/ Fundación Antonio Machado, 212-225.
- ROMERO FERRER, A. (1996). *Los hermanos Machado y el teatro* (1926-1932). Sevilla: Diputación Provincial.
- (1997). “Los apócrifos en el teatro de Manuel y Antonio Machado (1926-1932)”, *Revista de Literatura* 118, 483-504.
- (1998a). “Clásicos después de los clásicos. Las refundiciones dramáticas de Manuel y Antonio Machado”, *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del Profesor Braulio Justel Calabozo*. Cádiz: Universidad, 381-388.
- (1998b). “A un paso del esperpento. Los géneros chicos en el teatro de Pedro Muñoz Seca”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* LXXIV, 311-341.
- (2003). *Los estrenos teatrales de Manuel y Antonio Machado en la crítica de su tiempo*. Cádiz: Universidad.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1993). *El teatro poético en España. Del Modernismo a las vanguardias*. Murcia: Universidad.
- (1998). (ed.) Pío BAROJA, *¡Adiós a la bohemia! Arlequín, mancebo de botica. El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SALVAT, R. (1990). “Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de Antonio Machado”, *Antonio Machado, Hoy*. Sevilla: Alfar, II, 193-194.
- VALBUENA PRAT, J. (1956). *Historia del teatro español*. Barcelona: Noguer.

- VILCHES DE FRUTOS, M^a F. y DOUGHERTY, D. (1997). *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos.
- YNDURÁIN, D. (1990). “Las voces apócrifas de Antonio Machado”, *Antonio Machado, Hoy*. Sevilla: Alfar, I, 121-136.
- (1993). “Las opciones de Miguel Mihura”, *Ex Libris. Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, J. Romera, A. Lorente y A. M. Freire (eds.). Madrid: UNED, II, 759-776.