

# La dramaturgia machadiana vista a través de los ojos avizores de los críticos

Rosa SANMARTÍN PÉREZ

Universitat de València

## Introducción

Cuando decidimos hacer un estudio de la dramaturgia de los hermanos Machado, la primera pregunta que se nos vino a la cabeza fue: ¿tuvieron éxito? Por todos es sabido el gran reconocimiento que obtuvieron estos autores con su obra poética. Pero, ¿qué había pasado con su dramaturgia? Para contestarnos a esta pregunta recurrimos a las fuentes hemerográficas de la época, en concreto a la cartelera y crítica teatral aparecida en la prensa periódica de los años de los estrenos teatrales: 1926-1941, con un lapso de tiempo: entre 1932 y 1941, es decir, desde *La duquesa de Benamejí* hasta *El hombre que murió en la guerra*, una vez muerto ya Antonio Machado.

Las críticas teatrales nos ayudan a conocer el éxito o el fracaso de una obra de teatro y, por tanto, su importancia dentro del momento histórico en que se crearon. Es por esto que nos hemos remitido a ellas para poder analizar cuál fue la visión que se tuvo de la dramaturgia machadiana. Para intentar ser lo más objetivos posible, hemos realizado un análisis a partir de los diarios de mayor tirada de la época y que representan las diferentes posturas ideológicas, desde el más conservador al más progresista,<sup>1</sup> pues la visión de los críticos no suele ser objetiva, ya que éstos tienen su propia ideología que, con frecuencia, se manifiesta en el medio de comunicación en el que escriben.

Por último, habría que tener en cuenta en este análisis la importancia que en aquellos años daba la crítica teatral al texto literario, dándose el caso de realizar análisis exhaustivos dejando relegado a un segundo plano el aspecto escénico que es el que se debería haber abordado,<sup>2</sup> probablemente por su inmediatez; ya que, en la mayoría de los casos, las críticas son redactadas la misma noche del estreno, antes del cierre de la edición.

---

<sup>1</sup> Los diarios con los que hemos realizado el siguiente análisis son: *ABC*, *Ahora*, *Arriba*, *El Debate*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *El Socialista*, *El Sol*, *El Heraldo de Madrid*, *Informaciones*, *La Libertad*, *Tarea*, *La Vanguardia*, *La Voz*, *Pueblo y Ya*.

<sup>2</sup> Normalmente las críticas teatrales dedicaban dos terceras partes de su extensión al análisis del texto literario (se pueden encontrar, incluso, reseñas teatrales en las que se juzgue la composición dramática de los autores) y una última parte en la que se incluía el trabajo de los actores y la recepción por parte del público asistente. En muy raras ocasiones se reseñaba el espacio escénico, con lo que resulta muy difícil realizar un estudio, a través de las críticas, del hecho teatral en sí.

Adentrándonos ya en lo que es la dramaturgia machadiana, analizaremos una a una sus obras y la repercusión que supusieron dos poetas dentro de la escena española a través de los ojos avizores de los críticos.

### 1926: su primer drama original

*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* es la primera obra dramática conjunta de los hermanos Machado. Anteriormente habían hecho adaptaciones y refundiciones,<sup>3</sup> pero ésta es su primera obra original.<sup>4</sup>

Manuel y Antonio Machado dedicaron esta obra a Jacinto Benavente. La dedicatoria dice así:

A JACINTO BENAVENTE

A usted, querido maestro, dedicamos la tragicomedia de Julián Valcárcel, por el benévolo interés con que usted —el creador de todo un teatro— leyó esta humilde producción nuestra; por el generoso elogio que hizo usted de ella, antes de que fuese representada, y en testimonio de una vieja amistad y de una admiración sin límites. *Manuel Machado. Antonio Machado*

El drama, terminado de escribir en 1925,<sup>5</sup> fue estrenado en el teatro de la Princesa (hoy teatro María Guerrero) el 9 de febrero de 1926 por la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza, con el hijo de ambos actores como protagonista. Considerado por la crítica de la época como uno de sus mejores dramas, ha sido valorada por los estudiosos como una de sus obras mayores.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> *El Aguilucho*, de Edmund Rostand; drama en verso en cinco actos y un epílogo, traducida por Manuel Machado y Luis de Oteyza. Se estrenó en el teatro Princesa el 19 de enero de 1920 por la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza. Se repuso por la misma compañía y en el mismo teatro el 23 de febrero de 1922.

*Hernani*, de Víctor Hugo; drama en cinco actos y en prosa, que tradujeron los hermanos Machado junto a Villaespesa. Se estrenó en el teatro Español el 1 de enero de 1925 por la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza. Se repuso el día 31 del mismo mes en el teatro La Latina y en la temporada siguiente se representó en el teatro Princesa el 12 de diciembre de 1925.

Adaptaron, también, los Machado dos dramas del teatro clásico y uno de J. I. Luca de Tena. El primero en colaboración con José López, *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. Se estrenó en el teatro Español el 3 de enero de 1924 por la compañía de Ricardo Calvo. El segundo, *La niña de plata* de Lope de Vega. Se estrenó en el teatro Lara el 19 de enero de 1926 por la compañía de Lola Membrives. El tercero *Las canas de don Juan*, se representó en el teatro Lara el 30 de enero de 1926 por la compañía de Lola Membrives. La obra fue adaptada conjuntamente por los hermanos Machado y Pérez Hernández.

<sup>4</sup> El 6 de febrero de 1926 el *ABC* recogía: «...sino por tratarse de la primera producción dramática original de dos excelsos poetas, Antonio y Manuel Machado, que de tantear con envidiable fortuna traducciones y adaptaciones, ofrecen ahora al público esta tragicomedia, de la que puede asegurarse, sin prejuizar sus valores dramáticos, que ha de responder a los altos prestigios de los dos poetas que la firman.»

<sup>5</sup> Urrutia, Jorge, «Notas sobre la colaboración teatral de los hermanos Machado», *Ínsula*, n.º 506-507, pp. 77-78.

<sup>6</sup> «Dentro del primer apartado [teatro mayor] —teatro de hondura, con garra y, desde luego con ambición— incluiríamos, sin ningún género de dudas, *La Lola se va a los Puertos* ocupando el puesto de honor y en un segundo y más discreto lugar *Desdichas de la fortuna* y *Las adelfas*» (Baamonde, 1976, p. 41). «Sin embargo, *Desdichas de la fortuna*, o *Julianillo Valcárcel* y *La Lola*

¿Cómo la recibió el público? ¿Qué dijo la crítica? El público la aplaude con las máximas muestras de entusiasmo, constituyendo la obra eso que puede llamarse un éxito completo. Fue el reconocimiento caluroso, con pruebas inequívocas de aliento y respeto de los poetas consagrados y célebres. Por su parte, la crítica les rindió, unánime, los más entusiastas elogios, pero quizá no acertó a profundizar, y más exactamente a discriminar, lo que en la empresa de los Machado había de arte dramático preponderante, de arte lírico a su servicio.<sup>7</sup>

El 10 de febrero de 1926 aparecían las primeras reseñas a este estreno. Todas ellas coincidieron en la calidad de la primera obra dramática de los hermanos Machado,<sup>8</sup> destacando sobremanera la versificación de la obra, el tratamiento de la leyenda y la composición de los personajes. En *El Imparcial* se refería el conocimiento que los autores tenían tanto de la leyenda como de la historia del personaje de Julianillo Valcárcel, aunque no tomaran esta leyenda tal y como se concibió en un primer momento: «Esta tragicomedia no sigue con estricto rigor la biografía de su héroe, pero tampoco la contradice».<sup>9</sup>

Otro de los aspectos que se valoró positivamente a los hermanos Machado en esta primera obra dramática fue la unión de lo clásico con lo moderno. A partir de un hecho histórico crearon una obra contemporánea con todos los ingredientes del teatro clásico y las nuevas aportaciones del teatro contemporáneo (recuperación del teatro del Siglo de Oro, el diálogo como base de la composición, antirrealismo, acotaciones literarias, etc.):

JULIÁN: Abrid la ventana...

*(Doña Juana se apresura a obedecer. Julián, a través de un sueño, que es ya la muerte, murmura.)*

Era en el último rayo...

*(Al abrirse la ventana entra un vivísimo rayo de sol, y envuelta en él aparece la figura de Don César haciendo la reverencia mencionada en la primera escena del acto tercero. No se trata de una aparición real, sino de una alucinación de Doña Juana, cuya fantasía está exaltada por el dolor y la vigilia. Es, pues, indiferente que la figura aparezca o no, con tal de que Doña Juana dé la sensación de haberla visto.)*<sup>10</sup>

Y otro ejemplo más al que se hace referencia en *El Heraldo de Madrid*, el 11 de febrero de 1926:

---

se va a los Puertos quedan como sus momentos culminantes de autores dramáticos» (Pérez Ferrero, 1953, p. 167).

<sup>7</sup> Pérez Ferrero (1953), p. 164.

<sup>8</sup> En el diario *El Sol* se afirma: «la obra más interesante de cuantas prometía el cartel anunciador de la temporada» (Enrique Díez-Canedo, «*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*», 10 de febrero de 1926).

<sup>9</sup> José de Laserna, «*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*», *El Imparcial*, 10 de febrero de 1926.

<sup>10</sup> Machado, Manuel y Antonio (1926), pp. 110-11.

Pero —y baste un ejemplo— la reacción que en el alma, en el ánimo, en la actitud de Leonor provoca la presencia de Doña Juana en las postrimeras escenas del acto tercero son una bellísima aplicación de las más modernas teorías teatrales. [Escena X, en la que dialogan Doña Juana, Leonor y la Condesa de Olivares]<sup>11</sup>

La mayoría de los diarios coincidieron en afirmar que el mejor acto de todos era el tercero, con la única excepción del diario *El Sol* que considera el segundo acto el más interesante y por el contrario cree que el tercero «empeora». ¿Por qué para *El Sol* el mejor acto es el segundo? Probablemente porque es el único crítico que atiende a la composición dialogada de la obra. Tal y como escribe Enrique Díez-Canedo: «El diálogo no es una serie de monólogos, sino verdadero diálogo».<sup>12</sup> Ciertamente la agilidad en el diálogo del tercer acto es bastante menor que la del segundo, si bien es cierto que la culminación de la obra viene dada en el tercero. El clímax está en este último y resuelve el conflicto de la obra. Por tanto, como estructura dramática estaría muy bien terminado el acto tercero, pero por el contrario, como composición gana más el segundo.

Además será en este acto en el que más referencias a nuestro teatro del Siglo de Oro encontremos: la declaración de amor de Julianillo y Leonor, los cantos y bailes que se incluyen, el enredo a partir de la carta que entrega Teodora que, además, hace las veces de celestina...

Ya sé, señora,  
que no hay tusona sin vieja.<sup>13</sup>

Sólo en el caso del diario *El Sol* se alude a la figura de Leonor «en disfraz de mancebo». Se refiere al acto tercero, escena sexta: «*Julián, Leonor, vestida de caballero, con larga capa y fieltro en la mano*».<sup>14</sup> Probablemente a los espectadores de principios de siglo ya no les llamaba la atención ver a una mujer disfrazada de hombre; pero ésta fue una característica muy importante del teatro de los Siglos de Oro y los hermanos Machado quisieron hacerse eco de ella.

*La Voz*, al igual que otros diarios anteriormente analizados, hizo hincapié en que ésta era la primera vez que los Machado escribían teatro. Se apuntan sus anteriores adaptaciones (se tiene muy en cuenta la versión castellana de *Hernani*), pero no se habla de las obras dramáticas escritas por Manuel Machado conjuntamente con otros autores, o de sus primeros escritos dramáticos que luego representaban con sus amigos.<sup>15</sup> En cambio, en la misma reseña, el crítico de *La Voz* afirma: «Nos demuestran los Machado ser autores teatrales expertísimos».<sup>16</sup> Esto que, a primera vista, parece contradictorio, puede justificarse porque

---

<sup>11</sup> Rafael Marquina, «*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*», *El Heraldo de Madrid*, 11 de febrero de 1926.

<sup>12</sup> Enrique Díez-Canedo, «*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*», 10 de febrero de 1926.

<sup>13</sup> Machado, Manuel y Antonio (1926), p. 83.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 89.

<sup>15</sup> Afirmar, por tanto, que ésta es su primera incursión en el teatro parece un poco paradójico.

<sup>16</sup> José Mayral, «*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*», *La Voz*, 10 de febrero de 1926.

con los conocimientos históricos sobre el tema que tenían los hermanos, sus otras incursiones en el mundo teatral (refundiciones y adaptaciones) y su ingenio como poetas, habían logrado hacer de esta su primera obra conjunta un evento teatral.

En lo que se refiere a los actores, la figura destacada es María Guerrero, siendo ésta la que mayores elogios obtiene. Pero habría que tener en cuenta un dato: el mismo día del estreno de la obra era el beneficio de la actriz. No vamos a poner en duda su calidad interpretativa ni su capacidad para representar al personaje, pero que, mayoritariamente, sólo se tenga en cuenta su figura es muy significativo.

En algunos diarios, como *El Sol* o *El Imparcial*, también se presta atención a los actores María Guerrero López y Fernando Díaz de Mendoza y Guerrero (que representaban los papeles de Leonor y Julianillo respectivamente). También se habló en las críticas del vestuario de los actores, en especial del de María Guerrero: «El vestuario, de una gran adecuación a la época (Felipe IV)»;<sup>17</sup> «María Guerrero fue la actriz cumbre [...] Vestía como ella sabe, parecía una figura de un cuadro de Velázquez».<sup>18</sup>

Lo mismo ocurre con la escenografía. En las reseñas de la época no se suele apuntar quién es el escenógrafo ni el tipo de decoración utilizada. En cambio, en la representación de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, aunque brevemente, se deja constancia del tipo de decorado que había, si venía a representar lo que los autores querían decir, e incluso en *La Libertad* se habla de que no podía ser de otra forma si se piensa que la compañía era la del teatro de la Princesa:

Tratándose de la compañía de la Princesa, es ocioso decir cómo fue la *mise en scène* y el vestuario: espléndidos y de prodigiosa exactitud histórica.<sup>19</sup>

La «postura» escénica del más auténtico carácter. De muy buen gusto los motivos temáticos de Velázquez, siempre presentes en el transcurso de la representación.<sup>20</sup>

... ha montado la escena y ha vestido a los personajes con rigurosa propiedad histórica y con no escatimada riqueza. Casi toda la producción de Velázquez está reproducida en los actos de la tragicomedia...<sup>21</sup>

Días más tarde aparecieron en *El Heraldo de Madrid* y en *Blanco y Negro* dos reseñas que ahondaban más en el hecho escénico; este último dedicó especial atención a la labor de los actores haciendo hincapié en la figura de María Guerrero. Rafael Marquina, crítico de *El*

---

<sup>17</sup> Rafael Marquina, «*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*», *El Heraldo de Madrid*, 11 de febrero de 1926.

<sup>18</sup> Antonio de Lezama, «*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*», *La Libertad*, 10 de febrero de 1926.

<sup>19</sup> *Ibíd.*

<sup>20</sup> Floridor, «*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*», *ABC*, 10 de febrero de 1926.

<sup>21</sup> L. Bejarano, «Beneficio de María Guerrero y estreno de una obra de Manuel y Antonio Machado. Princesa: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, tragicomedia en cuatro actos y en verso, de Manuel y Antonio Machado», *El Liberal*, 10 de febrero de 1926.

*Heraldo de Madrid* no sólo trató el drama de los hermanos Machado como texto literario sino que realizó un análisis exhaustivo de las características de esta composición:

Nada en ella es excesivo y superfluo; pero tampoco insuficiente o quebrado. Al mismo tiempo, la pompa lírica no diluye ni ahoga la enjundia dramática, ni la concisión patética estorba al ufano medio de una lírica rica en imágenes. [...]

El voluntario sosiego que han impuesto los autores al ímpetu de sus musas: la disciplina con que las hacen fluir por los cauces estrictos de la sustancialidad dramática: el modo consciente, deliberado, inteligentísimo con que, en la obra, está todo supeditado a la eficacia teatral, demuestran el acierto, el exacto sentido dramático, la alta excelencia estética con que entienden y sirven las peculiares virtudes del teatro poético los esclarecidos autores de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*.<sup>22</sup>

Rafael Marquina hace dos apuntes muy significativos en esta reseña: uno a los propios críticos, y otro, a algunos de los poetas dramáticos del momento, justificando así la calidad de esta obra dramática de los hermanos Machado:

En los tiempos actuales —acaso porque medra y gana todo lo contrario— parecería quizá escaso y liviano elogio calificar de discreta la obra. Y por si ello fuese así, entiéndase a qué clase purísima de alta discreción en puro terreno de arte quiere aquí hacerse referencia. [...]

Esta misma inalterable conciencia segura de sí misma —no siempre patente en el teatro de nuestros poetas— que de tal modo ha evitado el peligroso extravío deleitoso de la abundancia lírica que en sí misma se recrea, diluyéndose, ha regido también en esta tragicomedia de los señores Machado la calidad específica de su dramatismo.<sup>23</sup>

Asimismo, se hace referencia en estas dos reseñas a algunas de las características del drama, a las que ya se había aludido en críticas anteriores: el conocimiento, por parte de los autores, de la época en la que ubican la acción, la unión en el drama de lo clásico y lo moderno, el éxito de la obra, y se retoma la idea, en la que coincidían la mayoría de los críticos, de que el acto tercero es el mejor construido de toda la obra.

Podríamos concluir afirmando que la obra gustó tanto a la crítica como al público, siendo aplaudida no sólo al final de cada acto, lo que sería de esperar, sino que se interrumpió a lo largo de la representación para aclamar tanto a los actores como a los autores:

---

<sup>22</sup> Rafael Marquina, «*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*», *El Heraldo de Madrid*, 11 de febrero de 1926.

<sup>23</sup> *Ibíd.*

Los autores obtuvieron los honores del proscenio en todos los finales, y muchas veces, en el transcurso de los actos, su alta y noble inspiración poética fue subrayada con esos rumores de íntimo deleite, si menos aparatosos, de más preciada calidad.<sup>24</sup>

### 1927: lo clásico y lo moderno a través de un personaje, Juan de Mañara

*Juan de Mañara* es la segunda de las siete piezas dramáticas escritas conjuntamente por los hermanos Machado. Estrenada en el teatro Reina Victoria el 17 de marzo de 1927 por la compañía Díaz-Artigas, recibió el aplauso de crítica y público. Los elogios e inclusiones en el repertorio de las compañías<sup>25</sup> no sirvieron para que tanto estudiosos<sup>26</sup> como dramaturgos posteriores le hayan dedicado la atención que merece.

Como en el caso de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, los Machado retoman la leyenda del Don Juan y la historia, la de Miguel de Mañara, para crear una obra que funde lo clásico y lo moderno, lo poético y lo filosófico en una sola historia cuyo desenlace sorprende, no por la muerte del protagonista sino por la reconversión de éste a partir de la desmitificación del ángel negro, de la *femme fatale*, encarnada en la figura de doña Elvira.

Ante el estreno de su segunda pieza dramática, *Juan de Mañara*, la prensa de aquellos años se hacía eco de la importancia de este evento; pero con especial énfasis lo hacía el diario *La Libertad*, que dedicaba una página completa al estreno de la obra, cosa poco habitual en las críticas teatrales de aquella época.

Algunos de estos diarios, como *El Socialista*, *ABC* y *El Sol*, coincidían en buscar las raíces del personaje de Juan de Mañara en el Miguel de Mañara histórico y no en el Don Juan literario.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> José de Laserna, «*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*», *El Imparcial*, 10 de febrero de 1926.

<sup>25</sup> «Con el mismo felicísimo resultado acaba de estrenar Gómez Ferrer, en Toledo, el magnífico drama de los hermanos Machado, que muchas otras compañías de las que actúan en los principales teatros de provincias están ensayando para estrenarlo muy en breve» (*La Libertad*, 23 de abril de 1927).

<sup>26</sup> «En el denominado “teatro menor” —de escasa altura, convencional, poco profundo— anotamos las otras tres obras, situando en un primer plano, que podría servir de cabeza de puente entre una y otra división, *La prima Fernanda*, dejando en segundo término las dos obras restantes: *Juan de Mañara* y *La duquesa de Benamejí*» (Baamonde, 1976, p. 41). «También hay que señalar que, en bastantes ocasiones, la acción dramática sea sustituida por la narración que de ella hacen los otros personajes, quienes explican así cambios fundamentales en el carácter de los protagonistas, sin que éstos se muestren dramáticamente. El ejemplo más claro de tan antidramática situación se encuentra sin duda en *Juan de Mañara*» (Ruiz Ramón, 1977, p. 73). «Escrita en verso con fragmentos líricos de extraordinaria calidad, pero con escaso valor teatral» (Torrente Ballester, 1997, p. 302).

<sup>27</sup> De este último se hacen referencias en el diario *El Imparcial* que, además, alude a que el germen del Don Juan está en el propio Miguel de Mañara: «En el linaje de los Mañaras, que no se agotaron en el decurso del tiempo y han llegado como vástagos donjuanescos hasta nuestros días, la rosa y el laurel no se mezcla» (Enrique de Mesa, «*Juan de Mañara*, drama en tres actos y en verso, de Manuel y Antonio Machado», *El Imparcial*, 18 de marzo de 1927). Contraponiendo esta idea el crítico de *El Heraldo de Madrid* afirma que el germen del personaje se encuentra en el Don Juan: «*Juan de Mañara* —bien claro está el designio en esta titulación— es una nueva

*La Voz* es el único diario que une los mitos de los dos personajes en este nuevo creado por los hermanos Machado y que, a nuestro parecer, es el crítico que más se acerca a la realidad literaria creada por estos autores: «No es Mañara, como fácilmente puede presumirse, apellidado dado por el capricho al protagonista, llamado Juan, además para mayor claridad de filiación».<sup>28</sup>

Otro de los aspectos a los que se alude en las críticas, especialmente en el diario *El Imparcial*, es la influencia que se observa de la lírica popular en esta obra:

Todo el lirismo hondo de Antonio Machado, que proviene del lejano y castizo manadero popular por arcaduces de cultura; toda la gracia expresiva de la gente común, ceñida estricta y gráfica en sus cantos, tan bien sentidos por Manuel...<sup>29</sup>

En las críticas teatrales, también se reseñaba la calidad dramática de los actos, coincidiendo, todos ellos, en afirmar que el peor acto era el segundo y que se hubiera necesitado un tránsito entre el segundo y el tercero para comprender mejor la obra.<sup>30</sup> Por el contrario, ensalzaban la composición del acto primero, especialmente por su agilidad dialógica, de un gran dinamismo, con claras referencias al teatro del Siglo de Oro,<sup>31</sup> especialmente el parlamento primero entre Beatriz y Don Juan de Mañara, momento en que éste está cortejándola.<sup>32</sup>

---

reencarnación del Don Juan» (Rafael Marquina, «*Juan de Mañara*», *El Heraldo de Madrid*, 19 de marzo de 1927).

<sup>28</sup> Melchor Fernández Almagro, «*Juan de Mañara*», *La Voz*, 18 de marzo de 1927.

<sup>29</sup> Enrique de Mesa, «*Juan de Mañara*, drama en tres actos y un verso, de Manuel y Antonio Machado», *El Imparcial*, 18 de marzo de 1927.

<sup>30</sup> «La línea dramática tiene siempre una dirección segura y una noble prosapia. Descaece alguna vez el vigor de su eficacia; pero, quizá conviene tener en cuenta, al considerar este punto, la órbita total. Posiblemente habría convenido, no para completar el ciclo, que está bien completo, sino para aclararlo escénicamente, un episodio entre las dos jornadas últimas. La transición que se ha operado de una a otra adolece, en cuanto a la convicción plástica que supone el teatro, de brusquedad, y se resiente por ello de falta de fuerza persuasiva» (Rafael Marquina, «*Juan de Mañara*», *El Heraldo de Madrid*, 19 de marzo de 1927).

<sup>31</sup> «La atmósfera de Lope, Calderón, y de Tirso se respira a pulmón abierto en este Don Juan de Mañara, que revive temas nacionales y logra, con certera mano, nuevas encarnaciones» (Melchor Fernández Almagro, «*Juan de Mañara*», *La Voz*, 18 de marzo de 1927).

<sup>32</sup> Machado, Manuel y Antonio (1927), pp. 20-23. Escena VI, acto I:

BEATRIZ Y JUAN

(Después de contemplar un momento a Esteban, que se aleja.)

JUAN. Ingrata...

BEATRIZ. ¡Yo, ingrata!

JUAN. Con tu amador

que en su pintura retrata

sus celos con tal fervor...

[...]

¿Te acuerdas primita?

BEATRIZ. ¡Bah!...

¿pero tú te acuerdas?

JUAN. Sí.



El primer acto de *Juan de Mañara* es una verdadera preciosidad; el segundo fue aceptado plenamente, y el tercero, con su final lleno de conmoción patética, con la muerte de Don Juan entre las dos mujeres...<sup>33</sup>

... que empezó afirmando su alta y magistral excelencia en aquella magnífica escena de seducción del primer acto, humana, fatal, vibrante, llena de las palpitations del mando, de la vida y de la carne...<sup>34</sup>

Un acto primero revestido de gallardía, encendido en fuego juvenil, lírico, sin desbordamientos parásitos, precede a un acto en que todo es acción, acción interna, movimiento y revelación de almas, acto por excelencia dramático, tras el cual viene, un poco brusca-mente, sin el necesario enlace, como episodio de retablo en que se echara de menos otro anterior, el acto de la muerte, la transformación del amor de Mañara en fuego de caridad, en el que pueden abrasarse los dos amores terrenos.<sup>35</sup>

No habría que olvidar tampoco, y a ello ya nos hemos referido, la importancia que tiene en esta obra la mezcla de lo moderno con lo clásico, mito y leyenda, que también aparecía en su primer drama, dato al que se alude en la mayoría de las críticas y que nos parece interesante no sólo por el valor que se le da a la obra, sino por la capacidad de adaptación que del mito se hace y por la similitud con los valores de la época que de ella se desprenden:

Este drama en verso es original, en él se nos presenta a Mañara como un Don Juan modernizado, muy de nuestros días; los señores Machado han creado una figura de hombre, aunque un poco calavera...<sup>36</sup>

Los versos de Manuel y Antonio Machado no desmienten tampoco su estirpe, dignos del héroe moderno que van modelando... Los versos y el corte mismo del drama, saltando por encima de la fogsosidad de nuestro romanticismo, van a entroncarse con los de aquel teatro clásico, tan lozano aun en su olvido...<sup>37</sup>

---

Y tú también. No fue nada  
y lo fue todo. Caía  
la tarde y la sombra hacía  
de la próxima enjarada  
un bosque de fantasía  
[...]

<sup>33</sup> Núñez, «Tremendo fracaso de Azorín y gran triunfo de los hermanos Machado», *El Socialista*, 18 de marzo de 1927.

<sup>34</sup> Rafael Marquina, «*Juan de Mañara*», *El Heraldo de Madrid*, 19 de marzo de 1927.

<sup>35</sup> Enrique Díez-Canedo, «Los hermanos Machado en el Reina Victoria», *El Sol*, 18 de marzo de 1927.

<sup>36</sup> Núñez, «Tremendo fracaso de Azorín y gran triunfo de los hermanos Machado», *El Socialista*, 18 de marzo de 1927.

<sup>37</sup> Enrique Díez-Canedo, «Los hermanos Machado en el Reina Victoria», *El Sol*, 18 de marzo de 1927.

De los personajes del drama no sólo se hizo destacar la figura del don Juan, sino también la de las protagonistas, Elvira y Beatriz, pues sin ellas la reescritura del mito hubiera quedado inconclusa. La crítica de aquellos años también recalcó este aspecto y de ello dieron buena cuenta en sus columnas periodísticas:

... Pero más que la figura ésta [la del Don Juan] nos gustan las de las dos mujeres — especialmente Beatriz—, ambas apasionadas, cada una a su manera, que dan a toda la obra una plenitud de humanidad que conquistó francamente la opinión general del auditorio.<sup>38</sup>

Beatriz es la mujer enamorada y celosa que renuncia al claustro por el amor a Juan... La maravillosa labor de Pepita Díaz de Artigas requería un estudio aparte. Gracia, ternura, pasión, ímpetu erótico, nobleza de raza, encanto femenino. ¿Qué se puede hacer nada mejor en el teatro?<sup>39</sup>

En lo que se refiere a los actores, la figura destacada fue Josefina Díaz Artigas. Todos los críticos coincidieron en que la representación del personaje de Beatriz por esta actriz fue muy buena. En cambio, la mayoría de las críticas, a excepción de *El Heraldo de Madrid*, hablaron de lo mediocre que fue el resto de la compañía. Si esto fue así, la obra perdería mucho en escena por lo que aquí tendríamos un primer motivo de que la obra no se mantuviera en cartel durante mucho tiempo.

Ahora deberíamos de cuestionarnos por qué en un diario se dice que la compañía representó bien la obra y en los otros no. ¿Quién era el crítico? ¿Por qué estas reacciones tan dispares? Estos serían buenos interrogantes por los que comenzar.

En *El Heraldo de Madrid* escribe Rafael Marquina, quien ya anuncia al principio de la crítica, que no ha podido juzgar obras anteriores por la amistad que le une a los Machado:

... dos obras recientes escritas en verso y de las cuales, por razones íntimas, no me ha sido dado opinar públicamente. Esas dos y *Juan de Mañara* son realmente teatro poético...<sup>40</sup>

Aquí tendríamos la clave de la disparidad crítica. Rafael Marquina era amigo de los Machado. Si eran éstos quienes elegían a los primeros actores a los que darles sus obras, difícilmente Marquina iba a criticar la capacidad de los actores para la representación. No dudamos de la categoría de la compañía, pero sí de su capacidad para representar esta obra. Es más, si algunos diarios hubieran apoyado esta puesta en escena, no hubiéramos hecho una afirmación tan categórica; pero todos, con esta única excepción, afirmaron, como ya hemos dicho antes, que la compañía fue bastante mediocre:

---

<sup>38</sup> Núñez, «Tremendo fracaso de Azorín y gran triunfo de los hermanos Machado», *El Socialista*, 18 de marzo de 1927.

<sup>39</sup> Joaquín Aznar, «Manuel y Antonio Machado fueron anoche aclamados por el público que asistió al estreno de su drama *Don Juan de Mañara*. Teatro poético y humano», *La Libertad*, 18 de marzo de 1927.

<sup>40</sup> Rafael Marquina, «*Juan de Mañara*», *El Heraldo de Madrid*, 19 de marzo de 1927.

*Don Juan de Mañara* viene a demostrar, una vez más, la falta de preparación de que adolecen gran parte de nuestros actores para interpretar obras en verso, y ello es de lamentar doblemente cuando vemos con satisfacción que son los poetas los que triunfan en el teatro en estos momentos.<sup>41</sup>

La figura de Beatriz, toda amor y sacrificio, acaso la mejor trazada de la obra, encontró en Josefina Díaz de Artigas la incorporación adecuada... Fue el suyo un acierto completo, que el público recompensó con el rumor aprobatorio y el aplauso férvido. El Sr. Artigas de vena menos dramática, no consiguió mantener —reconozcamos su buen propósito— el equilibrio conyugal. Los demás se mantuvieron discretos aunque la discreción no basta a veces para ajustarse a la ley rítmica de los buenos versos.<sup>42</sup>

Pese a las críticas que recibió la compañía del Reina Victoria, todas coinciden en la calidad de su actriz principal, Josefina Díaz de Artigas. Esto hace que el personaje, bien dibujado por los Machado en la obra, alcance mayor protagonismo, escénicamente hablando, lo que provoca una recategorización de los protagonistas.

Es por esto que, en la mayoría de las reseñas, se hable de que el personaje más trabajado fuera el de Beatriz, infravalorando la figura de Don Juan, muy acertada, a nuestro juicio, y la de Elvira, antagonista y peldaño en el que se sostienen los dos personajes anteriores.

La puesta en escena es uno de los aspectos que más nos interesan, pero el más difícil de analizar. Tanto es así que sobre utilillaje no aparece nada en las reseñas analizadas y sobre vestuario son tan pocas las alusiones que no aportan casi información. Sólo el diario *La Voz* hace una mínima apreciación:

Con ropilla del Siglo de Oro o con trajes de hechura reciente, las criaturas de los hermanos Machado viven el drama, jamás rematado, del amor en sus luchas con la sollicitación alterna de la carne y de Dios.<sup>43</sup>

Llegados a este punto nos gustaría analizar la opinión del público respecto de esta obra: los críticos no fueron tan benévolo en *Juan de Mañara* como lo habían sido en la primera obra dramática de los hermanos Machado. En estas críticas se tuvo en cuenta la falta de cohesión entre los dos últimos actos, se habla de la dificultad para entender la obra, de la puesta en escena...

¿Qué ocurrió entonces con el público? Éste fue más benévolo que la crítica. Aplaudieron reiteradamente al final de todos los actos, obligando a los autores a subir al proscenio; pero

---

<sup>41</sup> Núñez, «Tremendo fracaso de Azorín y gran triunfo de los hermanos Machado», *El Socialista*, 18 de marzo de 1927.

<sup>42</sup> Enrique de Mesa, «*Juan de Mañara*, drama en tres actos y un verso, de Manuel y Antonio Machado», *El Imparcial*, 18 de marzo de 1927.

<sup>43</sup> Melchor Fernández Almagro, «*Juan de Mañara*», *La Voz*, 18 de marzo de 1927.

además, interrumpieron en repetidas ocasiones la función para homenajear a los actores y autores

El público interrumpió con rotundas ovaciones algunos momentos de la representación, y, al terminar los actos, rindió el más cálido homenaje de sus aplausos a poetas insignes, que viéronse obligados a personarse repetidas veces en escena.<sup>44</sup>

De tal suerte conmovieron las escenas de mayor éxito, que el público obligó a que se cortase el hilo de la representación para que los autores compareciesen, recibiendo así el homenaje, luego ratificado en los finales de acto, de la devoción unánime.<sup>45</sup>

El diario *El Imparcial* se contrapone a los anteriores y, aunque no se diga expresamente que la obra no gustó, sí se hace referencia a los diferentes momentos en que el público disfrutó más y en los que decayó el encanto que se había formado alrededor de la obra en las primeras escenas del drama:

El público sintió en su plenitud el poema, quedose prendido en el artificio teatral del drama o melodrama —con sus largos monólogos de sabor calderoniano—, y se enfrió un tanto en el auto, tratado, eso sí, con aliento poético de gentes mayores de edad en estos menesteres.<sup>46</sup>

Interesantes las apreciaciones que hace el crítico sobre el público. No nos habla sólo de si la obra gustó o no a los asistentes, sino que nos hace tomar conciencia de la «postura escénica» del público a principios del siglo XX ante una obra de análogas características.

### **1928: teorías freudianas en el teatro machadiano**

*Las Adelfas*, tercera pieza dramática de los hermanos Machado, es una de las obras que mayor fracaso supuso, junto a su última obra *El hombre que murió en la guerra*, probablemente por el tema tratado. Estrenada primero en provincias y después en Madrid, no cosechó el éxito que la obra merecía. Se estrenó en Barcelona por primera vez el día 13 de abril de 1928 en la Sala Eldorado. Después se representó en La Coruña, Vigo y Gijón. Llegó a los escenarios madrileños el 22 de octubre de 1928 por la compañía de Lola Membrives, quien ejercía de directora y primera actriz. El estreno tuvo lugar en el teatro del Centro y sólo se representó dieciocho veces.

La obra se desvinculaba de los cauces clásicos que habían empleado los Machado en sus obras anteriores y no consiguió la aceptación de público y crítica en los escenarios madrile-

---

<sup>44</sup> Floridor, «*Juan de Mañara*», *ABC*, 18 de marzo de 1927.

<sup>45</sup> Melchor Fernández Almagro, «*Juan de Mañara*», *La Voz*, 18 de marzo de 1927.

<sup>46</sup> Enrique de Mesa, «*Juan de Mañara*, drama en tres actos y un verso, de Manuel y Antonio Machado», *El Imparcial*, 18 de marzo de 1927.

ños. En cambio, tanto la crítica como el público barcelonés entendió mejor el trasfondo de la obra, lo que provocó el éxito de los autores:

El público aplaudió calurosamente al final de todos los actos, obligando a los autores a salir repetidamente al proscenio.<sup>47</sup>

La nueva comedia de los eximios poetas Manuel y Antonio Machado había producido una gran expectación especialmente entre el elemento intelectual. El teatro estaba lleno de un público distinguidísimo, como correspondía a la solemnidad artística que se celebraba. [...] *Las adelfas* es una comedia de procedimientos modernos, de verdadera audacia, con magníficos versos, de recia raigambre castellana en un diálogo ágil y muy teatral.<sup>48</sup>

Comedia de hermosos pensamientos, de bellas imágenes, pero algo confusa, no menos conceptuosa, que se aparta de lo corriente para elevarse a la alegoría; que tiene fragmentos que son una delicia expresiva; que capta el pensamiento sin abrir surco en la emoción.<sup>49</sup>

Por el contrario, las críticas de los diarios madrileños no fueron tan favorables. La mayoría de ellos no supieron encontrar el subconsciente de la obra; y los pocos que, aparentemente, lo encontraron, gustaban más de elogiar a los autores que a la comedia en sí:

Lo que una explicación no logra, tampoco la comedia lo consigue en todos los momentos: claridad. Yo temo, al escribir de ella, no haber visto del todo su alcance. Pero me conviene pensar que no será mía toda la culpa y alguna les cabrá a los autores. Lo que no me satisface por un lado me colma por otro. Las riquezas que los Machado brindan al correr de sus versos son magníficas. Versos no ostentosos, sino contenidos, estrictos. Pecan, a ratos, por falta de severidad. Es el inconveniente de las comedias con asunto del día que han adoptado la vestidura del verso. [...] El público oyó con atención los tres actos de *Las adelfas* y aplaudió en los finales a los autores con el fervor de siempre; pero, a mi entender, más a ellos que a la comedia.<sup>50</sup>

El defecto de la obra es su frialdad y su confusionismo de concepto; su exceso de metafísica, siquiera en algunos momentos la metafísica adquiere ese matiz humorístico, ese dejo de broma específicamente andaluz, que ríe entreverado en la deliciosa e incopiable vaguedad lírica de los versos de Antonio. Se advierte en la comedia un prurito de aprovechar, sin ensacarlos ni ordenarlas, las aportaciones del teatro de esta hora...<sup>51</sup>

Ante esta perspectiva de la crítica no se podía menos que esperar el fracaso de la obra. Y así fue. Posteriormente tampoco se ha vuelto a representar; de hecho es una de las pocas obras

---

<sup>47</sup> S.F., «Estreno de *Las adelfas*, de los hermanos Machado», *ABC*, 14 de abril de 1928.

<sup>48</sup> S.F., «Triunfo de los hermanos Machado en Barcelona. El estreno de *Las adelfas* constituye un éxito clamoroso», *La Libertad*, 14 de abril de 1928.

<sup>49</sup> M.R.C., «Eldorado. *Las adelfas*. Comedia, en tres actos, original de don Manuel y Antonio Machado», *La Vanguardia*, 17 de abril de 1928.

<sup>50</sup> Enrique Díez-Canedo, «*Las adelfas*», *El Sol*, 23 de octubre de 1928.

<sup>51</sup> Enrique de Mesa, «*Las adelfas*, en el Centro. *Las adelfas*, comedia en tres actos y en verso de don Manuel y Antonio Machado», *El Imparcial*, 23 de octubre de 1928.

machadianas que no se repuso en los años posteriores al estreno ni tampoco se ha subido a las tablas en las últimas décadas del siglo XX.

Pero, aunque parezca paradójico, en las primeras reseñas se refería el éxito de la obra, el tema renovador que se abordaba en ella y, en algunos casos, también la puesta en escena por parte de la directora y primera actriz Lola Membrives.

La obra se reseñó dos días antes, augurando un éxito que no obtuvo, en el diario *La Libertad*, y se publicó, asimismo, una entrevista a los hermanos Machado un día antes del estreno «en un viejo café de la calle Toledo»:

¿Allá veremos?... No; no necesitamos ver nada para creer desde ahora. ¿Cómo podríamos ir de otro modo a ver *Las adelfas*? Por delante irá siempre la admiración que profesamos a la insigne actriz y el fervor que suscita en nuestro espíritu el solo nombre de estos dos poetas hermanos.<sup>52</sup>

Lo primero que nos llama la atención de esta entrevista no es que sigue valorándose más a los Machado como poetas que como dramaturgos, sino que se considera que el teatro que ellos hacen está en verso porque son ante todo poetas:

Está muy justificada la expectación que despierta una comedia de los Machado. Ellos, con Juan Ramón Jiménez —el Juan Ramón de ayer—, forman nuestra gran trilogía poética contemporánea.<sup>53</sup>

De las críticas recogidas al día siguiente al estreno hay que destacar que es la de *El Imparcial* la que utilizará sus columnas para hacer una reseña, hoy diríamos feroz, a este estreno. La obra se critica tanto por la forma como por el contenido. Y, al igual que ocurre en otros diarios, se justifica la crítica alabando la labor poética de los Machado, aunque más la de Antonio que la de Manuel:

Y conste, para los que crean que nos deleitamos en la tacha y en la tilde, que los hermanos poetas son vates de nuestra dilección más fervorosa, y que el volumen de las poesías completas de Antonio figura en estantillo de nuestra cabecera, entre los libros que nuestro espíritu solicita de diario...<sup>54</sup>

No correrá la misma suerte Manuel, que será criticado en este diario por su labor como crítico teatral de la época. Parece que para Enrique de Mesa, pesaran más sus sentimientos que la objetividad ante el estreno, y por ello realizó una reseña subjetiva, que no supo recoger la verdadera naturaleza de la obra:

---

<sup>52</sup> S.F., «Manuel y Antonio Machado estrenan mañana *Las adelfas*», *La Libertad*, 21 de octubre de 1928.

<sup>53</sup> *Ibíd.*

<sup>54</sup> Enrique de Mesa, «*Las adelfas*, en el Centro. *Las adelfas*, comedia en tres actos y en verso de don Manuel y Antonio Machado», *El Imparcial*, 23 de octubre de 1928.

Conocemos, pues, la estética dramática de don Antonio Machado, lo que pudiéramos llamar su aspiración preceptiva. Pero, ¿y la de su fraterno colaborador? Ésa no la conocemos (aunque pudiéramos y debiéramos conocerla), ya que, en su escepticismo demoleador, con desdeñosa pereza, arroja de diario un manto indiferenciado de elogios sobre todas y cada una de las novedades escénicas.<sup>55</sup>

Otros diarios, como *La Voz*, *ABC*, *El Heraldo de Madrid* coinciden en que la obra falla tanto por la utilización del verso para tratar un tema de actualidad como por el tema en sí mismo:

Su obra, esta comedia de *Las adelfas*, no logra evadirse de la afirmación axiomática. Es vino joven y turbio que necesita reposarse y clarificarse, fruto verde al que ha de llegarse en enero con el sol de la claridad. El defecto de la obra es su frialdad y su confusionismo de concepto; su exceso de metafísica, siquiera en algunos momentos, la metafísica adquiere ese matiz humorístico.<sup>56</sup>

Para mí la mayor trascendencia dramática de la comedia estrenada anoche en el Centro por la admirable Lola Membrives es la perfecta impasibilidad amoral —no inmoral, cuidado— que descubre en sus ilustres autores, los adelfos poetas del Guadalquivir [...] Mi único reparo a *Las adelfas* es éste: el que su vehículo sea el verso: lo encuentro inadecuado a la forma realista, detallista, minuciosa en que está escrita.<sup>57</sup>

Dentro de la estructura típica de las críticas,<sup>58</sup> la introducción se caracteriza por adentrarse directamente en el tema de la obra o en la composición conjunta o no de los hermanos. Poco se alude en ella a su labor dramática, pues siguen siendo mucho más valorados como poetas que como dramaturgos:

Una vez más se utilizan en la poesía dramática las lecciones del psicoanálisis. En los Machado esta utilización no pasa de ciertas indicaciones elementales. De ningún modo han pretendido ofrecer casos nuevos a la consideración de los especialistas. Se han asomado al

---

<sup>55</sup> *Ibíd.*

<sup>56</sup> *Ibíd.*

<sup>57</sup> Juan González Olmedilla, «*Las adelfas*», *El Heraldo de Madrid*, 23 de octubre de 1928.

<sup>58</sup> La estructura de las críticas teatrales a principios del siglo XX sigue el siguiente esquema:

**TITULAR:** los titulares eran bastante sintéticos. No buscaban la originalidad, y la mayoría de ellos se limitaban a transcribir el título de la obra (en algunas ocasiones aparece el nombre de los autores).

**INTRODUCCIÓN:** generalmente contextualiza la obra y sus autores.

**Análisis del texto dramático:** valoración del texto (composición, estructura, personajes, etc.).

**PÚBLICO:** recepción (si aplaudieron, cuánto y en qué escenas).

**ACTORES:** quiénes eran, si actuaron bien o mal. En muy raras ocasiones se realizaban comentarios sobre el vestuario o la declamación.

Estos dos últimos apartados, público y actores, son los únicos que suelen variar; dependiendo del diario aparece primero uno y luego el otro o viceversa.

mundo de los sueños, de los presentimientos, que, antes de ser terreno de experimentos psicoanalíticos, fue reino de poetas.<sup>59</sup>

Como había ocurrido en las críticas a sus obras anteriores, todos los diarios analizan la figura del personaje principal, Araceli. Si algo hay que destacar de la creación de este personaje es su formulación. Los Machado ponen en boca de la protagonista problemas, incertidumbres, miedos, que después serán analizados por su amigo y médico, Carlos, en quien los Machado han volcado las teorías freudianas surgidas en aquel momento.

La complejidad del problema, la estructura del conflicto y la solución final que se esperaba a la manera romántica, pero que se resolvió, como comedia que es, con final feliz, sólo cuajó para parte de la crítica que observó un cierto aire renovador en este último acto

La imagen que del marido conserva no coincide con la que pintan sus familiares. ¿Cómo fue aquel hombre? ¿Por qué ella no supo acercarse a su alma? ¿Hubo otra mujer que lograra lo que ella no intentó siquiera? ¿O, en el no haberlo intentado, estará la raíz del mal, la verdadera culpa?

La comedia se desenvuelve como una indagación judicial. Uno de los personajes lo dice y los autores, en su autocrítica, lo han repetido.<sup>60</sup>

Para Araceli, aquello fue un suicidio. Tiene indicios materiales: las cartas de una mujer. Tiene, además, ese hervor vago de la subconciencia, que se alumbraba confusa, pero reiterativa, en sueños. Hermanadas las pruebas ciertas con la visión instintiva (y un poquito de ayuda de los autores), Araceli logra reconstruir el pasado. El revivirlo agota sus energías espirituales; pero la vida presente la solicita con envite más recio.<sup>61</sup>

Este fundado recelo se afianza con la presentación de un personaje inesperado, extraño, pero que bien pronto tiene inmediata relación con el problema que consume las energías psíquicas de Araceli. Este personaje es el «otro». El «otro», el que disfruta siempre de la más ventajosa situación; el que a nada se obliga en la aventura, el preferido en los amores. El «otro» es, en la comedia, Salvador, «el amado de la amada», de Alberto.<sup>62</sup>

Son varios los diarios que aluden a la calidad del segundo acto y al detrimento que se produce a lo largo del tercero. Se produce una disparidad en el caso del diario *ABC*, que consideró el mejor acto el primero y un decaimiento a medida que transcurrían los versos:

El original problema se plantea con dramático interés en el primer acto, y se sostiene, aunque con menos intensidad, en los siguientes.<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> Enrique Díez-Canedo, «*Las adelfas*», *El Sol*, 23 de octubre de 1928.

<sup>60</sup> *Ibíd.*

<sup>61</sup> Enrique de Mesa, «*Las adelfas*, en el Centro. *Las adelfas*, comedia en tres actos y en verso de don Manuel y Antonio Machado», *El Imparcial*, 23 de octubre de 1928.

<sup>62</sup> Floridor (Luis Gabaldón), «*Las adelfas*», *ABC*, 23 de octubre de 1928.

<sup>63</sup> *Ibíd.*



El segundo acto es perfecto. Le oímos casi sin respirar, y al oírle lo veíamos [...] El final quizá decae; más no para quienes buscan en la obra el deleite del espíritu, sino para los que, a pesar de la factura de aquélla, siguen pegados a la alfombra y esperan el desenlace de todos los días.<sup>64</sup>

En lo que se refiere a los actores, la figura destacada fue Lola Membrives, primera actriz y directora de la compañía. Todas las críticas coincidieron en que la presentación que del personaje hizo fue excelente; por el contrario, el resto de la compañía está poco reseñada y, cuando se analiza algo, hay disparidad de opiniones. En algunos casos se dice que interpretaron bien su papel o que desmerecieron la interpretación de Lola Membrives, pero no se hace mucho hincapié en su representación. Los verdaderos elogios se los llevó la protagonista, «verdadera musa de los hermanos Machado»:

Lola Membrives evidenció anoche, una vez más, su talento y su arte en un papel de difícil interpretación. La gran actriz, tan varia y tan flexible, supo exteriorizar del modo más consciente lo complejo de su personaje, en sus más recónditos matices. ¿Cuántos detalles de primorosa ejecución? Fue perfecta.<sup>65</sup>

Lola Membrives, que no tiene paridad con ninguna otra actriz, ha sido la verdadera musa de los hermanos Machado. De no haber sido Lola Membrives, *Las adelfas* hubieran estado condenadas —para desgracia del arte— a vivir eternamente en el incógnito. Indudablemente, *Las adelfas* fueron pensadas, meditadas, sentidas y vividas para que Lola Membrives las interpretara.<sup>66</sup>

¿Qué nos dicen las críticas del público? En todas ellas se nos habla del entusiasmo con que el público atendió a la obra y de las insistentes ovaciones que ofrecieron a autores y actores; pero en algunos casos se cree que más por ser los Machado que por la obra en sí:

El público oyó con atención los tres actos de *Las adelfas* y aplaudió en los finales a los autores con el fervor de siempre; pero, a mi entender, más a ellos que a la comedia.<sup>67</sup>

Los autores fueron llamados a escena al final de todos los actos; pero el público seguramente aplaudía más a los poetas consagrados que a los dramaturgos de *Las adelfas*.<sup>68</sup>

Al final del segundo acto de *Las adelfas* se hizo tangible un aplauso impersonal, sorprendente y expresivo. El del telón, que se negaba a caer, como si quisiera unir el tributo de sus inmovilidades a los de la movilidad de las manos del público. Realmente, aquella pará-

---

<sup>64</sup> Arturo Mori, «En el Centro. *Las adelfas*, comedia en verso, de Antonio y Manuel Machado», *El Liberal*, 23 de octubre de 1928.

<sup>65</sup> Floridor (Luis Gabaldón), «*Las adelfas*», *ABC*, 23 de octubre de 1928.

<sup>66</sup> Antonio de la Villa, «*Las adelfas*», *La Libertad*, 23 de octubre de 1928.

<sup>67</sup> Enrique Díez-Canedo, «*Las adelfas*», *El Sol*, 23 de octubre de 1928.

<sup>68</sup> Enrique de Mesa, «*Las adelfas*, en el Centro. *Las adelfas*, comedia en tres actos y en verso de don Manuel y Antonio Machado», *El Imparcial*, 23 de octubre de 1928.

lisis del telón parecía dar a entender que toda la embocadura se había emocionado, orgullosa de la comedia que estaba pariendo.<sup>69</sup>

### **1929: su mayor éxito teatral**

*La Lola se va a los Puertos*, cuarta pieza dramática de los Machado, fue la obra que mayor éxito cosechó; se representó más de un centenar de veces,<sup>70</sup> se hizo de ella una versión lírica por el compositor Ángel Barrios,<sup>71</sup> y fue llevada al cine en dos ocasiones: una, 1947, por el director Juan de Orduña; y, una segunda en 1993 bajo la dirección de Josefina Molina.

Estrenada el 8 de noviembre de 1929 en el teatro Fontalba por la compañía de Lola Membrives, es la obra más representada de toda la dramaturgia machadiana. Enrique Díez-Canedo en una reseña publicada en la revista *Cosmópolis* en diciembre de 1929 afirma a este respecto:

*La Lola se va a los Puertos* es toda ella España; dramatiza el cante popular, tan henchido de materia dramática, no en forma episódica y simplemente colorista, como antes se ha hecho, sino a lo poeta, llegando a la esencia misma del cantar andaluz para dárnosla convertida en una pura y bella mujer.<sup>72</sup>

La obra supuso la aceptación de público y crítica, que elogió en todas sus columnas la belleza de esta nueva obra de los hermanos Machado:

Hubo muchos y reiterados aplausos para todos —autores e intérpretes— y se levantó numerosas veces el telón al final de los tres actos.<sup>73</sup>

Los ilustres dramaturgos salieron a escena entre grandes ovaciones dos veces al fin del primer acto; dos, en medio del segundo, y tres veces en su terminación; y hasta seis veces, al acabarse la comedia.<sup>74</sup>

He aquí la obra de los hermanos Machado, que el público siguió con emoción acto por acto y escena por escena, aplaudiendo con fervoroso entusiasmo y reclamando la presencia de los autores para ovacionarles, no sólo al final de cada uno de los actos, sino también por tres veces durante la escena ya mencionada del segundo, dicha, por cierto, maravillo-

---

<sup>69</sup> Ceferino R. Avecilla, «*Las adelfas*», *La Voz*, 23 de octubre de 1928.

<sup>70</sup> Se representó 117 veces mientras estuvo en cartel en el teatro Fontalba. Después la compañía pasó a escenificar la obra en el teatro de la Zarzuela. Allí se estrenó el 15 de enero de 1930 y se representó otras 24 veces.

<sup>71</sup> Se estrenó el 19 de octubre de 1951 en el teatro Albéniz por la compañía de Jacinto Guerrero con dirección de Carlos Oller.

<sup>72</sup> Enrique Díez-Canedo, «*La Lola se va a los Puertos*», *Cosmópolis*, diciembre de 1929.

<sup>73</sup> Núñez, «Los poetas Antonio y Manuel Machado triunfaron clamorosamente. *La Lola se va a los Puertos*», *El Socialista*, 9 de noviembre de 1929.

<sup>74</sup> Juan González Olmedilla, «Los hermanos Machado, Lola Membrives y Ricardo Puga logran un triunfo de calidad con *La Lola se va a los Puertos*. La representación fue interrumpida varias veces en honor de autores e intérpretes», *El Heraldo de Madrid*, 9 de noviembre de 1929.

samente por Lola Membrives, que alcanzó en este momento el triunfo reservado a las grandes figuras de la escena.<sup>75</sup>

Todas las críticas a *La Lola se va a los Puertos* coinciden en resaltar la composición acertada del verso en esta comedia, en referir cuál es el germen y tema de la obra, y en la representación por parte de los actores principales, Lola Membrives y Ricardo Puga, que de los personajes hicieron:

Fundada en una copla popular, una poesía de Manuel Machado es el germen de esta nueva comedia, escrita, como las anteriores, en colaboración fraterna. [...] Pero la comedia desarrollada en torno de ellos [Lola y Heredia] no es comedia gitana, sino comedia andaluza.<sup>76</sup>

La verdad es que ninguno de los que asistimos anoche al estreno de *La Lola se va a los Puertos* iba en busca del cante flamenco ni de Andalucía, sino tras de dos grandes poetas que habían de iluminar la noche con sus lindezas de frase y de pensamiento.<sup>77</sup>

Comencemos declarando paladinamente que la de ayer en Fontalba ha sido una de las noches más gratas que desde hace mucho tiempo nos ha proporcionado esta ingrata tarea de informador teatral. Sabido teníamos el alto valor espiritual que los hermanos Manuel y Antonio Machado merecen unánimemente a cuantos conocen algo de lo mucho que han producido estos admirables poetas.<sup>78</sup>

Tal y como habíamos comprobado en críticas anteriores, también para *La Lola se va a los Puertos* la reseña se caracteriza por realizar un amplio resumen de la obra a partir de la presentación de los personajes que aparecen en ella (incluye citas textuales), y dan muy pocos datos sobre el público y los actores, con la única excepción de dos de los diarios, *El Heraldo de Madrid* y *El Sol*, en donde se reseña con cierta amplitud, dato poco habitual si tenemos en cuenta la confección de las críticas a principios del siglo XX, la escenografía y/o el vestuario:

Sólo Fernando Mignoni —de quien se espera siempre, legítimamente, un acierto rotundo— se ha permitido por esta vez el lujo de reservar todo su talento para el último de los tres escenarios. El primero —la entrada de un cortijo cordobés— es bello; pero inadecuado de luz y ambiente a lo que es la sierra de Córdoba; el segundo —un castro alegre e íntimo de cenadores en una venta sevillana, que corresponde justamente al acto de mayor dinamismo teatral— es el menos afortunado. En cambio el decorado del acto tercero, una terraza frente al mar en la bahía gaditana, entonado en azul y rosa, interpreta por modo

---

<sup>75</sup> Joaquín Aznar, «Estreno de *La Lola se va a los Puertos*, en Fontalba. Un gran éxito de Manuel y Antonio Machado», *La Libertad*, 9 de noviembre de 1929.

<sup>76</sup> Enrique Díez-Canedo, «Estreno de *La Lola se va a los Puertos*», *El Sol*, 9 de noviembre de 1929.

<sup>77</sup> Arturo Mori, «*La Lola se va a los Puertos*, de los hermanos Machado», *El Liberal*, 9 de noviembre de 1929.

<sup>78</sup> Núñez, «Los poetas Antonio y Manuel Machado triunfaron clamorosamente. *La Lola se va a los Puertos*», *El Socialista*, 9 de noviembre de 1929.

admirable la concepción poemática que los Machado han tenido del desenlace de su comedia.<sup>79</sup>

Tres decoraciones de Fernando Mignoni sirven de fondo a *La Lola*. Admirable de luz la última, ante la marina de Cádiz; muy delicada de tonos, en la lejanía de paisaje de olivos, la primera, en el campo cordobés. Más discutible la central, con sus cenadores practicables. En ella ha puesto Mignoni, de seguro, toda su ciencia; pero a toda su ciencia siempre es preferible su arte. [...]

Lola Membrives fue, de cuerpo entero, la Lola. Su prestancia en el airoso vestido andaluz, ya en los modelos ceñidos, inclinados a la moda corriente, ya en el atavío profesional, en la bata vistosa del acto segundo, responden a la figura imaginada por los poetas...<sup>80</sup>

Los dos diarios coinciden en afirmar que el mejor decorado es el del tercer acto, mientras que el segundo no fue del agrado de los críticos. Llama la atención que el acto más valorado por toda la crítica sea el que peor decorado tiene.

Ciertamente, el segundo acto es el de mejor calidad. Así lo reflejan todos los diarios, a excepción de *El Heraldo de Madrid* y *La Voz*, que pese a creer que es el menos afortunado, reconoce que fue el que más gustó al público:

... el acto primero es un modelo escénico; que en el segundo, el de menos calidades de alta poesía dramática, es, acaso por esto mismo, el más eficaz y afortunado en el fallo del auditorio, el que arrastra a la masa a las ovaciones y los bravos, sin que por ello deje de aplaudir el selecto; y que la jornada final, acogida con menos desbordada efusión, es, sin duda, la de menos hondo acierto dramático, por encima, desde luego, en su realización a la sensibilidad media de los espectadores. No obstante, éstos aplaudieron tanto o más que los anteriores el acto tercero, llegando en su impaciencia por rendir a Manuel y Antonio Machado el homenaje decisivo del triunfo, a apagar los versos de la solearilla que entre cajas entona con su arte personalísimo Angelillo, para finalizar la obra: «La Lola... / La Lola se va a los Puertos; / la isla se queda sola».<sup>81</sup>

Cuando la burbuja del asunto prende felizmente en la expresión verbal, el acorde dramático se logra del modo admirable que a todos nos convenció en la escena del segundo acto entre Lola y su antagonista Rosario, sólo fugazmente ser vivo. Cuando lo episódico acude en ayuda del tema que languidece, no logra resultados análogos, sino el muy lamentable

---

<sup>79</sup> Juan González Olmedilla, «Los hermanos Machado, Lola Membrives y Ricardo Puga logran un triunfo de calidad con *La Lola se va a los Puertos*. La representación fue interrumpida varias veces en honor de autores e intérpretes», *El Heraldo de Madrid*, 9 de noviembre de 1929.

<sup>80</sup> Enrique Díez-Canedo, «Estreno de *La Lola se va a los Puertos*», *El Sol*, 9 de noviembre de 1929.

<sup>81</sup> Juan González Olmedilla, «Los hermanos Machado, Lola Membrives y Ricardo Puga logran un triunfo de calidad con *La Lola se va a los Puertos*. La representación fue interrumpida varias veces en honor de autores e intérpretes», *El Heraldo de Madrid*, 9 de noviembre de 1929.

del cuadro de los borrachos, también en la segunda jornada: mitad y mitad de acierto y mala fortuna.<sup>82</sup>

Así, las escenas centrales del acto segundo fueron una sucesión no interrumpida de murmullos y aplausos, que cortaban la representación para reclamar la presencia de los autores. Éstos, en el acto primero y el último, recogieron también desde el proscenio aplausos unánimes; pero el éxito culminó en las ovaciones del segundo.<sup>83</sup>

El primer acto es un panorama espléndido; el segundo, un opíparo banquete de inspiración. La escena entre las dos mujeres vale por toda la obra.<sup>84</sup>

Toda la crítica, a excepción de los casos aludidos anteriormente, coincide en la excepcionalidad del segundo acto, especialmente en dos momentos de los que dejamos constancia a continuación y que quedaron bien reseñados en el diario *ABC* y en el suplemento semanal *Blanco y Negro*:

Dos escenas provocaron murmullos particularmente entusiastas: aquella en que la Lola destruye los celos infundados de la señorita Rosario («Y si le da a usted vergüenza / de palabra todo eso / dígaselo usted en un beso / para que mejor lo entienda») y enseña a ésta a hacerse amar de su novio, y aquella en que el *tocaor* Heredia relata, en ingeniosos conceptos y con graciosos madrigales, el milagro que hubo de operarse en el mundo para que Lola bajara a Andalucía, como dechado de las virtudes y encantos femeninos.<sup>85</sup>

El primero de estos pasajes corresponde a la escena tercera del acto segundo:

#### LOLA Y ROSARIO

*(Las dos mujeres se miden con la mirada. Pero Lola ve claro en el alma de Rosario que apenas puede refrenar su excitación. Para Rosario, en cambio Lola permanece hermética y esto la irrita más y más.)*

LOLA. Yo podría contestar  
a usted...

*(Es decir, volverle al cuerpo sus impertinencias.)*

Y también podría  
no contestarle.

[...]

LOLA. *(Definitiva.)*

¡Vaya por Dios!

¿No te lo he dicho endenante:  
que tengo un amante?...

ROSARIO. ¡...!

---

<sup>82</sup> Melchor Fernández Almagro, «El estreno de *La Lola se va a los Puertos*», *La Voz*, 9 de noviembre de 1929.

<sup>83</sup> Enrique Díez-Canedo, «Estreno de *La Lola se va a los Puertos*», *El Sol*, 9 de noviembre de 1929.

<sup>84</sup> Arturo Mori, «*La Lola se va a los Puertos*, de los hermanos Machado», *El Liberal*, 9 de noviembre de 1929.

<sup>85</sup> Santorello, «*La Lola se va a los Puertos*», *Blanco y Negro*, 17 de diciembre de 1929.

LOLA. El cante;  
y no quiero tener dos.  
(*Y ambas, de la mano y cogidas por el talle, se van por la misma senda que trajo Rosario.*)<sup>86</sup>

Y el segundo corresponde a la escena primera de este segundo acto:

HEREDIA. Lo de ayer...  
es lo de siempre, mi reina:  
que nos vamos de Sevilla,  
o a Sevilla se la llevan  
a San Baudilio.  
LOLA. ¡Gracioso!  
HEREDIA. Y con camisa de fuerza.<sup>87</sup>

Estos dos personajes, Lola y Heredia, representan lo que autores y críticos han venido en llamar «cante hondo»:

¿Quién es esta Lola? Una *cantaora* esclava de su arte, que pudo tener riquezas, cortijos de tierras de olivares, diademas de reina, cantando sólo para el señor apasionado del flamenguismo. Que también pudo tener, con las mismas riquezas, el amor mozo del hijo del viejo casquivano. Que también renuncia al amor sensual de su compañero de arte, de Heredia, que es la guitarra. ¿Quién es esta Lola, que a tanto renuncia? Es la copla, ya lo hemos dicho.<sup>88</sup>

La confluencia de ambos personajes en uno solo sorprende por su personificación; pero no serán ellos los únicos personificados en esta obra machadiana, tal y como dijeron los hermanos: «Los personajes de nuestra comedia —añade don Manuel— son, como usted sabe, una cantadora, un maestro de guitarra, un viejo sensual, un joven apasionado, una señorita puntillosa y altiva, gentes del campo y de la ciudad, del cortijo y del colmado».<sup>89</sup>

Esta característica, del agrado de casi toda la crítica, fue rehusada por Melchor Fernández Almagro en la reseña que hizo a propósito de este estreno:

... los dos o tres personajes que podrían interesarnos en la obra pasan y vuelven a pasar por la escena, con resistencia evidente a complicar las cosas... «Podrían» —decimos—, porque de hecho no nos llegaron a interesar. No porque falten trances o peripecias; [...] No interesan porque Lola y su ente quedan en la penumbra que va de la criatura humana al símbolo o alegoría.<sup>90</sup>

---

<sup>86</sup> Machado, Manuel y Antonio (1929), pp. 49-56.

<sup>87</sup> *Ibíd.*, pp. 43-47.

<sup>88</sup> Antonio Fernández Lepina, «Estreno de *La Lola se va a los Puertos*», *El Imparcial*, 9 de noviembre de 1929.

<sup>89</sup> Ángel Lázaro, «Hablando con los Machado», *La Libertad*, 5 de noviembre de 1929.

<sup>90</sup> Melchor Fernández Almagro, «El estreno de *La Lola se va a los Puertos*», *La Voz*, 9 de noviembre de 1929.

La representación que se hizo de los personajes gustó, en general, a toda la crítica; y, tal y como había sucedido en críticas a obras anteriores, los diarios madrileños prestaron mayor importancia a los actores principales y, en menor medida, al resto de la compañía. La figura más destacada y elogiada es la de Lola Membrives, que se llevó los elogios de toda la crítica, seguida de Ricardo Puga representando el papel de Heredia.

La señora Membrives —predestinación del nombre— fue una Lola de carne y hueso, domadora garrida de sus pasiones. El alma que el personaje pueda poseer halló voz, humana resonancia y timbre inconfundible de pasión femenina. El Sr. Puga se apoderó perfectamente del espíritu que le correspondió incorporar. Fue insinuante, varonil, sentimental, a modo entero que le cuadraba, dicharachero a su hora, en su punto siempre. El Sr. Aragonés nos hizo confirmar el buen juicio que de antiguo nos ha inspirado. Y los demás, en el grado conveniente, sirvieron dignamente sus papeles.<sup>91</sup>

Lola Membrives, magnífica de figura —una Lola del maestro Romero de Torres—, maravillosa de gesto y de expresión, fue a lo largo de los tres actos la gran actriz de siempre, la primera de nuestras actrices, y tuvo en las escenas de más empeño momentos inspiradísimos, de honda y sincera emoción. Fue justamente aclamada por el público.<sup>92</sup>

Lola Membrives ha incorporado a su brillante historial artístico la magnífica creación de la sacerdotisa flamenca. La sangre gaditana que rebrinca en ella ha dado intensa vitalidad al alma de la copla.

Ha sido a un tiempo la mujer estremecida por una fiebre de deseos y la enamorada de un ideal más alto, el cante, al que se dio en cuerpo y alma, y al que no quiso traicionar con un amor terreno. No es posible sentir ni expresar mejor lo interno y lo externo de este personaje, realzado por Lola Membrives en toda su interesante psicología.

Ricardo Puga, en el guitarrista, complementario de la copla, se comportó como un flamenco de categoría. Aragonés supo animar su papel de ricacho andaluz, jaranero y rumboso con la más franca campechanía. Esperanza Ortiz y Luis Roses compusieron muy acertadamente sus respectivas figuraciones, y en segundo término Amparo Astort, Montenegro, Marco y Suárez, en episódicos tipos, merecen ser mencionados.<sup>93</sup>

Si algo podemos constatar con esta lectura de las reseñas es que la obra gustó enormemente y prueba de ello es las veces que fue interrumpida la representación, sobre todo en el acto segundo, para que tanto actores como autores salieran al proscenio. Esto solía ocurrir al final de cada acto, pero nunca lo habíamos observado entre escenas; es la primera vez que una obra machadiana se interrumpe de forma tan notoria.

Podemos concluir, entonces, que *La Lola se va a los Puertos* es el drama que más interesó

---

<sup>91</sup> *Ibíd.*

<sup>92</sup> Joaquín Aznar, «Estreno de *La Lola se va a los Puertos*, en Fontalba. Un gran éxito de Manuel y Antonio Machado», *La Libertad*, 9 de noviembre de 1929.

<sup>93</sup> Floridor (Luis Gabaldón), «*La Lola se va a los Puertos*», *ABC*, 9 de noviembre de 1929.

tanto al público como a la crítica de aquel momento y que, a partir de entonces, pasaría a ser la obra más conocida de los hermanos Machado.

Los valores primordiales de esta comedia son tan sutiles, que se corre peligro de confundirlos con la peripecia escénica, hartos más contingente y casi vulgar. No son los celos de dos mujeres, ni la abnegación de una o de las dos, ni la facultad de elegir y el capricho de renunciar los verdaderos motivos dramáticos de *La Lola se va a los Puertos*. La poesía de que todo eso es signo corre más honda; es la poesía misma, y su poderío, que todo lo transfigura, el tema de la comedia nueva de Manuel y Antonio Machado.<sup>94</sup>

### **1931: nuevas apuestas dramáticas. La comedia política**

La quinta pieza dramática de los hermanos Machado lleva por título *La prima Fernanda*; se estrenó en el teatro Reina Victoria el 24 de abril de 1931 por la compañía de Irene López Heredia. Se representó treinta y dos veces y obtuvo un éxito considerable, si tenemos en cuenta el tema de la obra, ya que se acerca a una realidad cotidiana que no dejó impassible a los críticos del momento: la mayoría hablaba de una obra con subterfugio crítico e incluso demagógico, con claras referencias a un régimen que acababa de caer:

*La prima Fernanda*, comedia de figurón, «escenas del viejo régimen», según se hace constar en los carteles, es una obra llena de interés en la que en efecto, está plasmado con acierto indudable el ambiente de la alta política y de las altas finanzas característico en nuestro país hasta fecha reciente.<sup>95</sup>

Otros, por el contrario, acertaron a ver una comedia satírica con claras referencias a políticos de todas las tendencias:

No podemos decir en puridad, pese al manifiesto propósito, a la buida intención de los autores, que *La prima Fernanda* sea una comedia específica de un régimen político determinado. Parécenos que su cauce satírico es más amplio, su humano verbo de más generalizada expresión, lo que, lejos de ir en demérito de la comedia, va en su pro, ya que, en cuanto al fondo y a la forma, a su estructuración de genérica caricatura, coincide en su visual objetiva con sistemas y modos que se producen también en otros países.<sup>96</sup>

José Cebrián en su estudio «Algo más sobre *La prima Fernanda*» también se refiere a este aspecto:

Porque, más que un símbolo, parece bastante claro que Manuel y Antonio Machado caricaturizaron en él al artífice de la Dictadura, al general Miguel Primo de Rivera y Orbane-

---

<sup>94</sup> Enrique Díez-Canedo, «Estreno de *La Lola se va a los Puertos*», *El Sol*, 9 de noviembre de 1929.

<sup>95</sup> S.F., «*La prima Fernanda*», *Ahora*, 25 de abril de 1931.

<sup>96</sup> Floridor (Luis Gabaldón), «Victoria: *La prima Fernanda*», *ABC*, 25 de abril de 1931.



ja, [...] hasta el golpe de Estado (1923) y la formación posterior del directorio. Es probable que *La prima Fernanda* nunca hubiera podido ser estrenada en aquellos años de censura de prensa y supresión de libertades, aunque sí, tal vez, entre los pocos meses que mediaron entre su final y la caída de la monarquía, aunque —según ellos— fue concebida para representarla durante aquel régimen y estaba «dispuesta a afrontar los peligros de la disconformidad».<sup>97</sup>

*La prima Fernanda* está escrita en verso, lo que provocó reacciones adversas por parte de la crítica; a unos les interesó la forma, a otros les pareció poco apropiada para el tema que estaba tratando, pero todos elogiaron la composición de los versos:

Poco o nada, lírico el tema, los autores emplean en el diálogo una prosa rimada muy difícil de conseguir y que confirma su maestría.<sup>98</sup>

El verso, elogiado —¡no faltaba más!— por otros conceptos, no añade mucho atractivo, trabado como está por el voluntario empeño de verismo y realidad.<sup>99</sup>

... es un tipo magnífico [Fernanda], un hallazgo de poetas, pero que no puede expresar poesía, porque está oprimida por el ambiente.<sup>100</sup>

La forma de las críticas vuelve a recuperar la forma clásica que había aparecido en las dos primeras obras dramáticas, haciendo especial hincapié en ellas al texto literario más que al hecho teatral en sí mismo. Las únicas excepciones, aunque también recogen ampliamente el estudio del texto teatral, son los diarios *ABC* y *La Libertad*. Ambos hacen una valoración de la puesta en escena por parte de la compañía y en especial de su actriz principal y directora Irene López Heredia.

La mayoría de los diarios (*ABC*, *Ahora*, *El Debate*...) dejan de hablar, o hablan muy escuetamente, de la recepción por parte del público; pero por el contrario, todos hablan de la escenografía (lo que no era muy habitual, sólo lo habíamos visto reseñado en *La Lola se va a los Puertos*), aunque no le dedican demasiada atención:

También debió salir Sigfredo Burmann, que firma el excelente decorado.<sup>101</sup>

Y hubo, sin duda, algún aplauso para el decorado que Burmann ha servido a la nueva comedia de los Machado.<sup>102</sup>

Aún se ha de alabar el decorado de Burmann: un rico interior de salón madrileño y un

---

<sup>97</sup> Cebrián (1990), p. 26.

<sup>98</sup> S.F., «*La prima Fernanda*», *Ahora*, 25 de abril de 1931.

<sup>99</sup> Melchor Fernández Almagro, «Estreno en el Victoria de *Mi [sic] prima Fernanda*», *La Voz*, 25 de abril de 1931.

<sup>100</sup> Jorge de la Cueva, «*La prima Fernanda*», *El Debate*, 25 de abril de 1931.

<sup>101</sup> S.F., «*La prima Fernanda*», *Ahora*, 25 de abril de 1931.

<sup>102</sup> S.F., «*La prima Fernanda*», *El Socialista*, 25 de abril de 1931.

claro *hall* de hotel en Biarritz, resueltos con esa holgura elegante que le ha dado en poco tiempo tan justo prestigio entre nuestros escenógrafos.<sup>103</sup>

Dentro del estudio del texto por parte de la crítica, el drama se enmarca dentro de la comedia de figurón; comedia política que hasta ese momento no había sido muy empleada por los autores dramáticos de la época.

Obras de tan claro propósito no son frecuentes en nuestra escena. La política pese a su dramatismo, no ha merecido de nuestros comediógrafos especial atención. A lo más les servía para hacer sainetitos o para imaginar dramas rurales a base de caciques.<sup>104</sup>

Casi todos los diarios hablan de una acción lenta a lo largo de toda la obra, que recupera algo de dinamismo en el acto segundo, el mejor valorado por toda la crítica:

En este ambiente, la obra fluye, siempre grata y correcta con calidad y empaque artísticos, pero un tanto baja de tono, lenta de acción, sin que basten a contrarrestar este efecto las escenas brillantes que abundan, como la de los dos primos en el segundo acto; otra fresca, graciosa, simpática de unos novios y momentos tan originales y de tanto valor escénico cual el de una sesión de Cortes transmitida por radio.<sup>105</sup>

Se produce una disparidad de criterios a la hora de juzgar la obra; para unos la comedia goza de una estructura moderna y novedosa, para otros se mantiene dentro de unos cauces clásicos poco acordes con el momento. Para unos la comedia fue de una gran originalidad, para otros, simple y llanamente, una comedia más:

Burla burlando, Fernanda ha derrocado un régimen, promovido una dictadura, transformado a un farsante en sincero demolidor, deshecho un matrimonio. A esta nueva Cleopatra sólo le falta para ser trágica operar en un mundo de héroes, no de fantasmas. He aquí la profunda originalidad de la comedia.<sup>106</sup>

Nada más opuesto a esto que el asunto de *La prima Fernanda*, comedia de sociedad que impone un tono comedido y discreto y una acción en la que el amor y los negocios y la política parecen mezclados como en un drama de Bernstein, pero sin llegar a drama, con lo que las pasiones, lo mismo la amorosa que la ambición, se mantienen en una nota templada, discreta y de corrección exterior.<sup>107</sup>

Poetas de la alcurnia literaria de Antonio y Manuel Machado, no sólo aciertan en el tono, en la fina calidad de la comedia, sino que ésta se realza sobremanera por la espontaneidad y graciosa armonía de la forma.<sup>108</sup>

---

<sup>103</sup> Enrique Díez-Canedo, «*La prima Fernanda*», *El Sol*, 25 de abril de 1931.

<sup>104</sup> S.F., «*La prima Fernanda*», *Ahora*, 25 de abril de 1931.

<sup>105</sup> Jorge de la Cueva, «*La prima Fernanda*», *El Debate*, 25 de abril de 1931.

<sup>106</sup> Joaquín Aznar, «La última producción escénica de los hermanos Machado», *La Libertad*, 26 de abril de 1931.

<sup>107</sup> Jorge de la Cueva, «*La prima Fernanda*», *El Debate*, 25 de abril de 1931.

<sup>108</sup> Floridor (Luis Gabaldón), «Victoria: *La prima Fernanda*», *ABC*, 25 de abril de 1931.

... es una obra llena de interés en la que en efecto, está plasmado con acierto indudable el ambiente de la alta política y de las finanzas...<sup>109</sup>

Los hermanos Machado han hecho una comedia de corte clásico. Todo en ella, disposición, situaciones, conceptos y apartes, tiene sus antecedentes en el siglo XVII italiano, *La prima Fernanda* ha sido comedia pergeñada según los cánones clásicos. [...] La comedia es clásica, pese a sus personajes, que visten como nosotros y hablan como nosotros.<sup>110</sup>

Román Corbacho será el personaje que más interés despierte en los críticos madrileños; así, observaremos cómo en todas las críticas (*Ahora*, *ABC*, *El Sol*, *El Imparcial*, *La Libertad*), se acaba por hablar más de este personaje que de la protagonista.

Comedia de figurón quisieron crear los admirables poetas, y el figurón Corbacho, el político farsante y enfático está primorosamente construido. Lo demás es ambiente, lugar de la acción, anecdótica agrupación de personajes, Corbacho es el eje de la comedia, y en él se logra su máxima eficacia artística.<sup>111</sup>

La única excepción aparece en el diario *La Voz*, que considera el personaje de Fernanda el mejor dibujado de todos:

Pero confesemos que el «figurón» de Corbacho nos interesa mucho menos que la figura de Fernanda...<sup>112</sup>

También aparece analizado el personaje de Matilde; para el crítico de *El Debate* es la peor creación de toda la obra:

Las escenas que se retratan no tienen nada de ejemplares: *La prima Fernanda* disfruta una moral tan amplia como se quiera; para ella la pasión está sobre todo, pero la mujer de Leonardo, torpe, desmañada y egoísta, es acaso de moral más amplia aún, por conveniencia y sin amor se aviene a no darse por enterado del adulterio y a recibir a su marido de manos de la mujer que se lo quitó, sin que se le ocurra tener un rasgo de dignidad.<sup>113</sup>

Se recoge en las críticas la interpretación que de estos personajes hicieron los actores; la figura a la que se le dedica más atención es Irene López Heredia. Todas las críticas aparecidas en la prensa madrileña coinciden en la capacidad de la actriz para representar un papel tan combativo:

---

<sup>109</sup> S.F., «*La prima Fernanda*», *Ahora*, 25 de abril de 1931.

<sup>110</sup> S.F., «*La prima Fernanda*», *El Socialista*, 25 de abril de 1931.

<sup>111</sup> Bernardo G. de Candamo, «*La prima Fernanda*», *El Imparcial*, 25 de abril de 1931.

<sup>112</sup> Melchor Fernández Almagro, «Estreno en el Victoria de *Mi [sic] prima Fernanda*», *La Voz*, 25 de abril de 1931.

<sup>113</sup> Jorge de la Cueva, «*La prima Fernanda*», *El Debate*, 25 de abril de 1931.

Para Irene López Heredia fue la comedia de los ilustres autores un rotundo triunfo personal. No pudo haber encarnado mejor el papel de Fernanda que en esta gran actriz, tan moderna, tan elegante y tan comprensiva. Ella sintió y vivió la protagonista de modo insuperable. Irene López Heredia vistió elegantísimas toaletas, que fueron muy admiradas por las señoras. Como siempre, reveló su distinción y buen gusto.<sup>114</sup>

Irene López Heredia es personaje central de *La prima Fernanda*. Todo gira a su alrededor. Sus gestos y sus palabras dan pauta y dirección a los demás. Sin ella no habría comedia.<sup>115</sup>

La interpretación, perfecta. Irene López Heredia obtuvo un triunfo personal. Es, sin duda, la actriz española más inteligente, más fina, más flexible, de talento más vario, de elegancia más exquisita. No representó, sino que vivió sobre la escena la encantadora protagonista de la comedia. Pronto será, no lo dudamos, la actriz predilecta del público madrileño. Los Machado le deben la dedicatoria de su obra, porque, en verdad, ninguna de sus producciones tuvieron un intérprete más perfecto.<sup>116</sup>

### 1932: un drama romántico en el teatro machadiano

*La duquesa de Benamejít*, sexta pieza dramática de los Machado, se estrenó en Madrid el 26 de marzo de 1932 por la compañía de Margarita Xirgu que, junto a Alfonso Muñoz, representaron los papeles principales. Tuvo lugar el estreno en el teatro Español, en el que permaneció en cartel durante treinta y cuatro días, bajo la dirección de Rivas Cherif y con decorados de Miguel Xirgu, hermano de Margarita.

Con estas expectativas se estrenaba la obra:

Manuel y Antonio Machado —los dos grandes poetas dramáticos modernos que más acusado entronque tienen con nuestro siglo XIX, verdaderos intérpretes espirituales de la sensibilidad del 900, que aman por igual la estampa romántica de la liberal España fernandina y el *film* de postguerra que nace en Jaca en diciembre del 30— no podían dejar de darnos, plasmada en el entronque de su arte desbordante y preciso, popular exquisito, una visión personal estilizada del primer tercio del siglo pasado. Y ahí está, cuajada en tres actos de maestros, su interpretación de la España romántica de 1834, en *La duquesa de Benamejít* que el sábado por la noche estrenara, con el suceso de calidad adecuado a sus méritos, la gran Margarita Xirgu.<sup>117</sup>

Manuel y Antonio Machado toman de la tradición popular la leyenda, como ya habían hecho con *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* o *Juan de Mañara*, y reescriben el

---

<sup>114</sup> Floridor (Luis Gabaldón), «Victoria: *La prima Fernanda*», *ABC*, 25 de abril de 1931.

<sup>115</sup> S.F., «*La prima Fernanda*», *El Socialista*, 25 de abril de 1931.

<sup>116</sup> Joaquín Aznar, «La última producción escénica de los hermanos Machado», *La Libertad*, 26 de abril de 1931.

<sup>117</sup> Juan González Olmedilla, «Español: *La duquesa de Benamejít*», *El Heraldo de Madrid*, 27 de marzo de 1932.

mito. Drama romántico, con claras reminiscencias a la *Carmen* de Mérimé, narra la historia del bandolero de la tradición española, que roba a los ricos para dárselo a los pobres.

La reescritura del mito no gustó a toda la crítica y así lo hacían constar en las columnas de sus diarios, pero siempre justifican su crítica haciendo un elogio a la figura de los dos hermanos, como ya habíamos visto en anteriores ocasiones

Acaso sea pueril, con un criterio rigorista, volver a cribar tan macerado trigo; agitar la clásica pandereta, que, en manos de los Machado, eso sí, tiene sonajas de buen sonido y madroños de fino torzal, como poetas y prosistas de literaria alcornia que son y acaso también muchas escenas del drama aparezcan no más que abocetadas; pero, sobre estas y otras objeciones, veamos y admiremos en *La duquesa de Benamejí* lo que le da categoría y sensibilidad: la exaltación y el aliento romántico, que ennoblece y empapa las figuras propulsoras del drama, «acción, pasión y conciencia —dicen los autores—, que aspira a deleitar con el mero espectáculo de la vida».<sup>118</sup>

Manuel y Antonio Machado han hecho un poema dramático, popular, de firme acento. El propósito que los guiara era de muy difícil realización. Querían por lo visto volver a crear, recuperar la perdida inocencia de un género que viene de la cumbre del teatro y el carácter nacional... El peligro salta a la vista: repetir, reiterar motivos sin virtud de renovación. Pues bien: el peligro ha podido más que las precauciones. *La duquesa de Benamejí* se parece demasiado a un «pastiche». ¿No hay más servidumbre a lo recibido que victoria en lo incorporado?... Las tres estampas, tan vivaces, se nos ofrecen como repintadas, con colores de cromo que trata en vano de justificarse con personales razones.<sup>119</sup>

Siempre que se criticaba de este modo una obra de los hermanos, a continuación se hacía un elogio de su trabajo, bien poético o bien dramático, ensalzando su figura. Claro ejemplo de esto es la crónica aparecida en el diario *La Voz*; allí, después de hacer una crítica al drama, tanto en su creación como en el contenido, se elogia a los Machado:

reparo, desde luego, no tiene importancia. Ni se la damos tampoco a nuestros juicios anteriores, dados la admiración y el cariño que el cronista siente por Manuel y Antonio Machado, por la preeminencia indiscutible de su arte, las objeciones circunstanciales a la obra determinada interesan mucho menos que el culto devotísimo rendido a la totalidad de su producción.<sup>120</sup>

En cambio el público recibió con gusto la obra por lo que consiguió un merecido éxito:

La obra ganó desde el primer momento la atención total del público y ya no cedió. Los tres actos fueron aplaudidísimos y la aparición de los ilustres autores en la escena fue señala-

---

<sup>118</sup> Floridor (Luis Gabaldón), «Español: *La duquesa de Benamejí*», *ABC*, 27 de marzo de 1932.

<sup>119</sup> Melchor Fernández Almagro, «*La duquesa de Benamejí*», *La Voz*, 28 de marzo de 1932.

<sup>120</sup> *Ibíd.*

da y refrendada con ovaciones clamorosas, y el telón, especialmente en el acto final, se alzó muchas veces en su honor.<sup>121</sup>

De éxito franco puede calificarse el obtenido anoche por los hermanos Machado con su nueva obra. En bastantes ocasiones, muchos pensamientos profundos y no pocas frases de limpia gracia fueron subrayados por murmullos de aprobación. Y al terminarse los tres actos, fueron muchas veces las que debió alzarse la cortina en honor de los autores de *La duquesa de Benamejí*, drama de gran decoro literario.<sup>122</sup>

La novedad de esta obra reside en la confluencia de verso y prosa (de ahí las similitudes que los críticos encuentran con el *Don Álvaro* del duque de Rivas), elogiada, en parte, por la crítica de aquel entonces, que ve una nueva forma de composición en el teatro machadiano:

Pero no creo que hasta aquí hubiesen dado a la prosa papel ninguno en su teatro, y en tal sentido cumple admirar como cosa nueva la marcha donosa y sentenciosa a la vez, cuajada en la expresión pintoresca...<sup>123</sup>

Hay una novedad en el diálogo de esta obra; se emplea en ella tan pronto la prosa como el verso, y esto constituye un alarde de poetas, porque la prosa sin dejar de ser natural y espontánea y sencilla, tiene empaque y dignidad de verso, y el verso es bello y fluido: tiene claridad, precisión y transparencia de prosa...<sup>124</sup>

La crítica posterior no encontró justificación a esa combinación de prosa y verso:

Pero esta extraña amalgama puede detectarse en una de las mejores obras de los Machado, *La duquesa de Benamejí*, que parece escrita en una curiosa, extraña y, *a priori*, nada justificable alternancia; a ratos en verso, a ratos en un fluidísimo diálogo en prosa, como si los hermanos se hubieran repartido las escenas o secuencias para, luego, retocar cada uno de ellos lo que el otro había escrito...<sup>125</sup>

Con todo, algunos de los críticos continuaban hablando de esa tradición poética de los hermanos más que de su producción dramática:

Mas el tercero, en el que se advierte la necesidad y hasta la preocupación de hallar un dramático desenlace al idilio de la duquesa y del bandido, posible es que, al ceder los poetas el paso a los dramaturgos, aquéllos hayan perdido en beneficio de éstos.<sup>126</sup>

---

<sup>121</sup> S.F., «*La duquesa de Benamejí*», *Ahora*, 27 de marzo de 1932.

<sup>122</sup> Boris Bureba, «Español. *La duquesa de Benamejí*, drama en prosa y verso de Manuel y Antonio Machado», *El Socialista*, 27 de marzo de 1932.

<sup>123</sup> Enrique Díez-Canedo, «*La duquesa de Benamejí*», *El Sol*, 27 de marzo de 1932.

<sup>124</sup> Jorge de la Cueva, «*La duquesa de Benamejí*», *El Debate*, 27 de marzo de 1932.

<sup>125</sup> Savat (1990), p. 194.

<sup>126</sup> Boris Bureba, «Español. *La duquesa de Benamejí*, drama en prosa y verso de Manuel y Antonio Machado», *El Socialista*, 27 de marzo de 1932.

Las crónicas aparecidas en la prensa madrileña el 27 de marzo de 1932 coinciden principalmente en dos aspectos: uno, en reseñar la leyenda del bandido tan afianzada en nuestra cultura; y dos, en la similitud en la forma (utilización del verso y la prosa), no en el contenido, con *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas (*El Sol*, *ABC*, *El Liberal*, *La Libertad*, *La Voz* y *El Imparcial*):

De los tipos que el pueblo español ha idealizado, en romances y leyendas, el del bandido generoso es uno de los más afortunados. Lanzado al monte por un azar de la vida, el bandido roba para vivir; quitándolo de donde sobra, lo deja pródigamente allí donde falta, y si mata es para defenderse. Sus transgresiones de la ley nadie las disculpa, y la cuenta que se le pide es muy estrecha. Pero al arriesgar la partida, ya sabe él de antemano que ha de perderla; ajeno a la idea de lucro y medro personal, se contenta con la aventura y el vivir peligroso. El pueblo le ve lleno de prestancia y le rodea de una admiración temerosa; le pinta como a un héroe, capaz de todas las abnegaciones, y le atribuye en amor la más envidiable fortuna.<sup>127</sup>

No era, pues, el bandido vulgar, sino el legendario cuyas hazañas corrían en coplas y romances heroicos, el bandido rumboso y patriota al par, denodado guerrillero que al frente de su partida hostilizaba desde los peñascales de su madriguera el paso de las dispersas huestes napoleónicas ya en trance de abandonar España, época en que los ilustres hermanos Machado sitúan el escenario de *La duquesa de Benamejí*.<sup>128</sup>

Después resume en unas cuantas estampas muy brillantes a la vista y al oído un episodio sentimental, auténticamente español, como los capítulos de *Carmen* o los cuadros de *Don Álvaro*.<sup>129</sup>

Así lava la comedia. Verso y prosa. Prodigiosamente inyectado lo moderno en lo clásico, sin que se vea la juntura. ¿Moderno, clásico, romántico? Todo es uno y lo mismo cuando Rivas del *Don Álvaro* si en algún momento la emoción y...<sup>130</sup>

De este «drama romántico» ubicado en la época fernandina se dijo:

Los poetas Manuel y Antonio Machado han escenificado, no sólo un episodio de este tiempo, sino todo él en una justa y artística evocación. El sentido de aquel tiempo se advierte en los autores hasta en la manera de situarse ante él. Han sentido de tal modo su ambiente y su color, que lo abordan no con una reconstitución fría de eruditos, sino con un fuego dramático que los lleva a la exaltación del asunto, más folletinesco que dramático, pero sin que la manera folletinesca signifique menoscabo de la verdad subjetiva. Han respondido a la emoción que la época despierta en nosotros espectadores lejanos de ella, y hay un valiente impulso hacia la acción, hacia el momento intenso y la nota vibrante,

---

<sup>127</sup> Enrique Díez-Canedo, «*La duquesa de Benamejí*», *El Sol*, 27 de marzo de 1932.

<sup>128</sup> Floridor (Luis Gabaldón), «Español: *La duquesa de Benamejí*», *ABC*, 27 de marzo de 1932.

<sup>129</sup> Bernardo G. de Candamo, «Los hermanos Machado estrenan en el Español *La duquesa de Benamejí*», *El Imparcial*, 27 de marzo de 1932.

<sup>130</sup> Ángel Lázaro, «*La duquesa de Benamejí*», *La Libertad*, 27 de marzo de 1932.

subrayado por un delicado y finísimo concepto de plasticidad y de los valores pintorescos...<sup>131</sup>

Los críticos de *El Liberal* y *El Heraldo de Madrid* reseñaban ampliamente la puesta en escena por parte de los actores:

A Margarita Xirgu le cabe el honor de haber dado vida teatral a la duquesa de Benamejí. Brava y sandunguera duquesa, que vive con la misma esplendidez poética con que muere. Ella y Gallardo, el bandido, que encarnó con su maestría de siempre Alfonso Muñoz, presidieron el efusivo y bello tarareo del romance. La Xirgu, con esa facilidad de asimilación que da tan pasmosa variedad a su dramatismo de la mejor escuela; Muñoz, con su saber hacer, con ese regusto de solera fina, que no se confunde con nada.

El corro, un corro de frailes admirables, de gestos originales, de diferenciaciones interesantes, lo compusieron, entre otros, López Lagar, Maximino, Diosdado, Contreras y Ortín. A veces, estampa; otras, lucido cartelón de feria.<sup>132</sup>

Y en su versión inicial del Español, interpretación excelente, por supuesto. Margarita Xirgu, representando sus facultades dramáticas en la fidelidad debida al dulce carácter de la protagonista —aunque, a mi parecer, la duquesa enamorada tiene arrestos para afrontar a tono mayor los trances trágicos a que su amor la arrastra— y Alfonso Muñoz, en el héroe —lleno también de posibilidades teatrales extraordinarias—, sirvieron con todo derecho los personajes centrales. Descollaron dignamente junto a ambos Pedro López Lagar, Alberto Contreras, María Ángeles del Olmo... Maximino —ya citado— acertó por igual en dos papeles. Y todos ellos fueron secundados con tipo por Mimi Muñoz, Miguel Ortín, Álvarez Diosdado, Alcaide, Cañizares.

La interpretación escénica, de Miguel Xirgu, admirable. Y acertadísima la dirección de los conjuntos. Cada cuadro, o mejor, cada escena, una estampa romántica perfecta.<sup>133</sup>

Aunque no todos los críticos elogiaron de la misma manera a la compañía. Floridor, crítico del *ABC*, hablaba en su crónica de la discreción de la compañía, excepción hecha de Margarita Xirgu, Alfonso Muñoz y Alejandro Maximino:

Angelita Olmo fue eficaz intérprete de la gitana. López Lagar, Contreras, Ortiz, Porredón, Álvarez y Cañizares tuvieron a su cargo los demás papeles, que desempeñaron muy discretamente.<sup>134</sup>

El diario *La Libertad* prestó especial atención al estreno machadiano, incluyendo en su reseña un análisis del texto literario y de los personajes, de la composición del drama, de los

---

<sup>131</sup> Jorge de la Cueva, «*La duquesa de Benamejí*», *El Debate*, 27 de marzo de 1932.

<sup>132</sup> Arturo Mori, «*La duquesa de Benamejí*, drama en tres actos, de los hermanos Machado», *El Liberal*, 27 de marzo de 1932.

<sup>133</sup> Juan González Olmedilla, «Español: *La duquesa de Benamejí*», *El Heraldo de Madrid*, 28 de marzo de 1932.

<sup>134</sup> Floridor (Luis Gabaldón), «Español: *La duquesa de Benamejí*», *ABC*, 27 de marzo de 1932.



actores y del público. Además, incluyó una introducción en la que hablaba de los autores y de su concepción del teatro. Para el crítico de este diario *La duquesa de Benamejí* era la mejor obra que habían escrito los hermanos Machado, por encima de *La Lola se va a los Puertos*:

Clara visión de su propia estética, repetimos, la de los autores de *La duquesa de Benamejí*, porque eso es su drama —la mejor obra, en nuestro concepto, de cuantas hasta ahora han dado al teatro—: acción, pasión conciencia. Clara visión de su propia estética. Sólo así un poeta dramático puede arriesgarse a devolverle al teatro —a vuelta de tantas picardías, de tantos artificios de la peor ley en que se ha estragado el gusto una gran parte del público—, a devolverle, decimos, nada menos que su pureza, su «perdida inocencia»: solamente un gran convencimiento y una gran seguridad —¡ya pueden tenerla ellos!— en la voz íntima que dicta la sinceridad en arte puede afrontar la prueba y salir de ésta victorioso, aunque bien mirado, en ellos —en Antonio y Manuel Machado— la decisión supone de antemano el triunfo.

Acción, pasión, conciencia. Todo lo esencial y nada de lo superfluo. Es decir, lo más difícil en el teatro. Por dondequiera que el crítico meta su estilete en *La duquesa de Benamejí*, saldrá tinto en sangre. Es que ha penetrado en cuerpo vivo.<sup>135</sup>

Toda la crítica recogió el éxito que obtuvo la obra tras su estreno:

Manuel y Antonio Machado, que en su arte, tan diverso y tan próximo a la vez, sienten de manera profunda la inspiración de los motivos populares, han tomado esa estampa y la han hecho asunto de un drama, *La duquesa de Benamejí*, que era, entre todos los atractivos de este Sábado de Gloria, el más fuerte y prometedor.<sup>136</sup>

De éxito franco puede calificarse el obtenido anoche por los hermanos Machado con su nueva obra. En bastantes ocasiones, muchos pensamientos profundos y no pocas frases de limpia gracia fueron subrayados por murmullos de aprobación. Y al terminarse los tres actos, fueron muchas veces las que debió alzarse la cortina en honor de los autores de *La duquesa de Benamejí*, drama de gran decoro literario.<sup>137</sup>

Asimismo, se recogía en estas reseñas el interés que causó tanto en el público como en la crítica el acto primero, concretamente la escena del encuentro entre Lorenzo y Reyes (acto primero, escena novena):

#### REYES, LORENZO GALLARDO

(Al decir los anteriores últimos versos, la duquesa se ha separado del ventanal, y desde su

---

<sup>135</sup> Ángel Lázaro, «*La duquesa de Benamejí*», *La Libertad*, 27 de marzo de 1932.

<sup>136</sup> Enrique Díez-Canedo, «*La duquesa de Benamejí*», *El Sol*, 27 de marzo de 1932.

<sup>137</sup> Boris Bureba, «Español. *La duquesa de Benamejí*, drama en prosa y verso de Manuel y Antonio Machado», *El Socialista*, 27 de marzo de 1932.

*sillón, al sentir ruido, vuelve la cabeza y ve a LORENZO GALLARDO, que ha entrado por la ventana.)*

REYES. ¿Quién es usted?

LORENZO. El bandido

Lorenzo Gallardo. No ignoro quién ordenó mi captura, y he venido a evitar con mi obediencia inquietudes y cuidados, ahorrando a Vuestra Excelencia la sangre de sus criados.

[...]

REYES. Escucharle...

LORENZO. Y si pudiera, mirarme fijo a la cara...

¿No recuerda?

REYES. Recordar...

LORENZO. Un día en Benamejí.

REYES. Usted...

*(Empezando a reconocerlo.)*

LORENZO. Sí, duquesa, sí; el niño del Olivar.<sup>138</sup>

A nuestro parecer, la crítica acertó en este juicio, pues es el cuadro que mayor tensión dramática tiene de toda la obra. Después se suceden una serie de escenas, podríamos decir de tránsito, que culminan en el último cuadro del tercer acto, con la muerte de Reyes y el ajusticiamiento de Lorenzo Gallardo, que recupera un poco la tensión perdida a lo largo del drama.

La obra fue del gusto de crítica y público, que aplaudió «fervorosamente» tanto a los autores como a los actores:

La obra ganó desde el primer momento la atención total del público y ya no cedió. Los tres actos fueron aplaudidísimos y la aparición de los ilustres autores en la escena fue señalada y refrendada con ovaciones clamorosas, y el telón, especialmente en el acto final, se alzó muchas veces en su honor.<sup>139</sup>

El público aplaudió a los Machado, y éstos recogieron desde el proscenio, al final de todas las jornadas, tan afectuoso y expresivo homenaje.<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Machado, Manuel y Antonio (1932), pp. 19-20.

<sup>139</sup> S.F., «*La duquesa de Benamejí*», *Ahora*, 27 de marzo de 1932.

<sup>140</sup> Floridor (Luis Gabaldón), «Español: *La duquesa de Benamejí*», *ABC*, 27 de marzo de 1932.

## 1941: el final de su colaboración teatral

*El hombre que murió en la guerra* es la última pieza dramática estrenada de los hermanos Machado. En cuatro actos y escrita totalmente en prosa se estrenó el 18 de abril de 1941 en el teatro Español. Interpretada por María Paz Molinero y Francisco Melgares, con decorados de Burmann y Feduchi, estuvo dirigida por Felipe Lluch.

La obra narra la historia de Juan de Zúñiga, que participó en la guerra de 1914 en la legión extranjera. Se le da por muerto. Años más tarde aparece en la casa paterna Miguel de la Cruz, nombre falso que se adjudica el propio Juan de Zúñiga. Sólo será reconocido meses más tarde por su ama Juliana y por su prometida Guadalupe.

Igual que había ocurrido con *Las adelfas*, en este último drama los Machado se desvincularon de los cauces clásicos que venían empleando en la composición de su dramaturgia. Para algunos críticos resultó interesante esta forma de acercarse a aquellos «antiguos» intentos de renovación teatral; a otros, les pareció fuera de contexto:

Esta sequedad influye en la obra, sobre todo en su iniciación con un acto entero dedicado a dar antecedentes al espectador en un diálogo largo. Se utilizan viejos procedimientos teatrales, como el monólogo y los apartes, que revelan una preocupación constante por orientar al espectador, lo que sólo es preciso en obras donde la manera de actuar los personajes son indicios claros de sus ideas y sentimientos.<sup>141</sup>

Deliberadamente los Machado han construido su comedia de un fondo discursivo e inmóvil, dando todo el valor a la palabra, casi sin acción, con largos diálogos, con monólogos y con apartes, con arreglo a la antigua técnica del teatro. *El hombre que murió en la guerra* es una obra donde los personajes piensan en voz alta, descubren su conciencia y su congoja, se confiesan. He aquí la razón de que la obra sea minoritaria y confidencial, para dicha en voz baja, para escuchada en sombra, acaso para ser leída...<sup>142</sup>

El drama aborda el tema de la otredad desde una perspectiva muy «mairéniana» que la crítica no supo apreciar. Ésta no aceptó este alejamiento y reprochaba la obra por la lentitud en la acción, la falta de dinamismo actoral y sus extensos monólogos:

Queda la comedia en un ambiente cerebral frío y seco; la misma sobriedad del desarrollo es sequedad; los personajes no tienen más que un matiz constante, que se modifica muy poco al contacto con la leve acción, en la que parece todo previsto y determinado y con un propósito fácil de universalización de los sentimientos del hombre que fue a la guerra.<sup>143</sup>

Es una pieza dramática al modo europeo de hace años, de la postguerra. Ya no hay que

---

<sup>141</sup> Jorge de la Cueva, «*El hombre que murió en la guerra*», *Ya*, 19 de abril de 1941.

<sup>142</sup> Alfredo Marqueríe, «*El hombre que murió en la guerra*», *Informaciones*, 19 de abril de 1941.

<sup>143</sup> Jorge de la Cueva, «*El hombre que murió en la guerra*», *Ya*, 19 de abril de 1941.

decir que en ella sólo se estima ese eterno buen decir de los Machado, porque todo lo demás falta; teatro, en una palabra. *El hombre que murió en la guerra* es una comedia discursiva, irreal, pacifista, con arreglo a un pesimismo y a unas blanduras que están muy lejos de este tiempo.<sup>144</sup>

Los críticos no supieron ver que éstos eran los temas que Antonio Machado, ensalzado como poeta por ellos mismos, había venido utilizando en sus composiciones poéticas (interrogantes sobre la identidad del ser, el otro, la guerra como locura...):

¿Será tu corazón un arpa al viento,  
que tañe el viento?... Sopla el odio y suena  
tu corazón; sopla el amor y vibra...  
¡Lástima de tu corazón, poeta!  
¿Serás acaso un histrión, un mimo  
de mojígangas huecas?<sup>145</sup>

Los Machado ubicaron este drama en una época muy cercana al espectador; pero tampoco los críticos supieron apreciar el trasfondo de la obra y sí recordaron una guerra muy cercana históricamente:

Nos estorban una gran cantidad de palabras innecesarias y nos estorba también —¿por qué no decirlo?— cierto aire «demagógico» del protagonista. Se le nota a la comedia su nacimiento anterior a la guerra —hablamos ahora de la nuestra—, que tantas cosas ha aclarado definitivamente. Podíamos concretar diciendo que quizá esté algo «pasada de moda».<sup>146</sup>

Algunos críticos discernieron estos dos acontecimientos y supieron captar las intenciones de los autores, dándose el caso, incluso, de intuir las reminiscencias unamunianas que aparecen en la obra:

En esta comedia *El hombre que murió en la guerra*, estrenada anoche en el teatro Español, presentan la figura de un muchacho que, dado por muerto hace muchos años, se presenta ante los suyos como un amigo de sí mismo, es decir, del muerto, que no ha muerto en realidad. La idea directriz es un tanto oscura y el conflicto resulta algo artificioso, por lo cual requiere una serie de diálogos explicativos en los que se argumenta quizá más con cerebro que con el corazón.<sup>147</sup>

El verdadero conflicto de la obra es un complejo de personalidad, el de un hijo bastardo que cambió sus papeles por los de un hospiciano y comienza a vivir «su» personaje con pretensiones mitad ilusorias, mitad cínicas.<sup>148</sup>

---

<sup>144</sup> Antonio de Obregón, «*El hombre que murió en la guerra*», *Arriba*, 19 de abril de 1941.

<sup>145</sup> Machado (1994), pp. 257-58.

<sup>146</sup> Fernando Navallas, «*El hombre que murió en la guerra*, de los hermanos Machado», *Tarea*, 19 de abril de 1941.

<sup>147</sup> F. de J., «*El hombre que murió en la guerra*», *Pueblo*, 19 de abril de 1941.

<sup>148</sup> Alfredo Marqueríe, «*El hombre que murió en la guerra*», *Informaciones*, 19 de abril de 1941.

Coincidieron, eso sí, en señalar la calidad en el lenguaje de los hermanos:

La acción, que es, a fin de cuentas, lo que arrebató al espectador, está sustituida aquí por la copiosa referencia verbal y por la lenta asistencia al proceso psicológico. Naturalmente, tratándose de quien se trata, que el larguísimo diálogo es absolutamente limpio y humano.<sup>149</sup>

Lo que brilla constantemente en todo el diálogo es el pensamiento amplio y profundo, la frase ingeniosa, la corrección y pulcritud del lenguaje, cosa tan olvidada, que hace que la comedia se escuche con verdadero gusto.<sup>150</sup>

Con todo, las crónicas aparecidas en la prensa madrileña el 19 de abril de 1941 hablaban del estreno de la obra como un acontecimiento interesante para reseñar, entre otras muchas cosas por la importancia de los autores y por el tiempo que había pasado desde su último estreno:

Es lástima que los hermanos Manuel y Antonio Machado no hayan prodigado un poco más de su atención al teatro y distancien tanto sus estrenos. Los ilustres autores de esa comedia magnífica *La Lola se va a los Puertos* debían haber dado a la escena española muchas producciones, entre las cuales podrían encontrarse, a no dudar, varias obras maestras.<sup>151</sup>

Cuando se referían a los actores, los críticos de estos años continuaban prestando especial atención a las figuras principales, dejando relegado a un segundo plano el resto de la compañía:

La compañía del Español prestó su autoridad artística a la interpretación, destacando el buen oficio de actor de Francisco Melgares, que dominó con soltura y seguridad un largo papel no muy a propósito para su estilo. Muy bien María Paz Molinero, Julia Delgado, Manuel Soto y Consuelo Muñoz. La obra tiene un solo decorado, de Burmann y Feduchi, muy bien realizado.<sup>152</sup>

María Paz Molinero, la primera actriz del Español que ha sabido llegar a cimas tan difíciles en el arte dramático, forjó su personaje con elegancia e inteligencia, viéndole a su modo, de un modo muy personal. Nos dio matices muy delicados de su temperamento. Francisco Melgares debutaba en el Español, después de una larga actuación en otros teatros y de una historia magnífica de actor, y puede decirse que llevó la comedia a buen fin sobre sus espaldas, pues su intervención es comprometidísima, y en el monólogo del acto segundo alcanzó una maestría de verdadero actor consagrado, digno de una actual situación. Melgares se doctoró anoche, y así lo comprendió el público que le aplaudió reitera-

---

<sup>149</sup> *Ibíd.*

<sup>150</sup> Jorge de la Cueva, «*El hombre que murió en la guerra*», *Ya*, 19 de abril de 1941.

<sup>151</sup> F. de J., «*El hombre que murió en la guerra*», *Pueblo*, 19 de abril de 1941.

<sup>152</sup> Fernando Navallas, «*El hombre que murió en la guerra*, de los hermanos Machado», *Tarea*, 19 de abril de 1941.

damente. No debemos omitir a Julia Delgado, Consuelo Muñoz y Fernando Aguirre, el excelente actor cómico del Español.<sup>153</sup>

Este mismo crítico reseñó la mala interpretación de uno de los actores, Manuel Soto, en la representación del personaje de don Andrés de Zúñiga: «En cuanto al personaje del padre don Andrés de Zúñiga, es monótono y campanudo —lo hizo más campanudo Manuel Soto».<sup>154</sup>

Las crónicas que aparecieron en la prensa madrileña se caracterizaron por su brevedad. Ya no encontramos amplias reseñas que estudian el texto literario, ni hay extensas referencias a la figura de los hermanos. Las críticas de esta obra son breves; ésta no produjo la misma expectación que el resto de su producción dramática. Influyó en ello el momento histórico (la dictadura del general Franco), los nuevos modos de hacer teatro, el final de las innovaciones llegadas de Europa, etc.

Respecto a la forma de las reseñas advertimos que ya no aparece esa forma clásica que observábamos en las crónicas del primer tercio del siglo XX; se caracterizan éstas por una breve introducción, en la que se resume el acontecimiento en sí (haciendo en este apartado referencia al público, que ya no aparecerá específicamente), estudio del texto literario (forma de composición, estructura...) y actores (en general de toda la compañía). Tampoco se habla del vestuario empleado en la representación ni de la escenografía (a veces aparecen pequeños apuntes, pero se concreta muy poco). El único diario que recoge algún dato sobre la escenografía es *Tarea*, y lo hace muy escuetamente: «La obra tiene un solo decorado, de Burmann y Feduchi, muy bien realizado».<sup>155</sup>

Como hemos podido observar las críticas a esta obra difieren de las analizadas anteriormente. Pero si en algo coinciden es en dedicar la mayor parte de su crítica al texto literario, y nada o muy poco, al hecho teatral; y en hablar de los hermanos Machado más como poetas que como dramaturgos (en la mayoría de los casos se olvida esta faceta, que habían abandonado al comienzo de la guerra civil):

Así lo entendió el público que aplaudió con cariño a Manuel Machado —magistral poeta como su hermano—, y que salió al escenario a recoger las ovaciones del auditorio en unión de los intérpretes.<sup>156</sup>

... el estreno de una obra de Manuel y Antonio Machado, ambos grandes poetas españoles.<sup>157</sup>

---

<sup>153</sup> Antonio de Obregón, «*El hombre que murió en la guerra*», *Arriba*, 19 de abril de 1941.

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> Fernando Navallas, «*El hombre que murió en la guerra*, de los hermanos Machado», *Tarea*, 19 de abril de 1941.

<sup>156</sup> Alfredo Marqueríe, «*El hombre que murió en la guerra*», *Informaciones*, 19 de abril de 1941.

<sup>157</sup> Antonio de Obregón, «*El hombre que murió en la guerra*», *Arriba*, 19 de abril de 1941.

Con esto concluimos el análisis de la recepción dramática a través de los ojos avizores de la crítica, dejando constancia aquí de que los hermanos Machado, que no han pasado a la historia de la literatura como dramaturgos, sí se acercaron a ella, con mayor o menor acierto, intentando llevar a escena nuevas aportaciones que, en la mayoría de los casos, no fueron entendidas por los críticos de aquellos años.

## Bibliografía

*Antonio Machado hoy (Actas del congreso internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado)*, vol. II: *Teatro y cine. Relaciones e influencias*, Sevilla, Alfar, 1990.

Baamonde, Miguel Ángel, *La vocación teatral de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1976.

Cebrián, José, «Algo más sobre *La prima Fernanda*», en *Antonio Machado hoy*, Sevilla, Alfar, 1990, vol. II, pp. 19-20.

Dougherty, Dru, y Vilches, M.<sup>a</sup> Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926 (Análisis y documentación)*, Madrid, Fundamentos, 1990.

Machado, Antonio, *Soledades. Galerías. Otros poemas*, ed. Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, 1994.

Machado, Manuel y Antonio, *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* (publicada conjuntamente con *La familia es un estorbo*, de Emilio Sáez), Madrid, Col. Comedias, Ed. Siglo XX, 1926.

—, *Juan de Mañara*, Madrid, El Teatro Moderno (Prensa Moderna), n.º 113, 1927.

—, *Las adelfas*, dibujos de José Machado, Madrid, La Farsa, n.º 62, 1928.

—, *La Lola se va a los Puertos*, dibujos de José Machado, Madrid, La Farsa, n.º 114, 1929.

—, *La prima Fernanda (escenas del viejo régimen)*, dibujos de José Machado, Madrid, La Farsa, n.º 193, 1931.

—, *La duquesa de Benamejí*, dibujos de José Machado, Madrid, La Farsa, n.º 239, 1932.

—, *El hombre que murió en la guerra* (publicada conjuntamente con *Las adelfas*), Madrid, Espasa-Calpe, 1964, Col. Austral.

Pérez Ferrero, Miguel, *Vida de Antonio Machado y Manuel*, Buenos Aires, Austral, 1953.

Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español: Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1977.

Salvat, Ricardo, «Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de Antonio Machado», en *Antonio Machado hoy*, Sevilla, Alfar, 1990, vol. II, p. 194.

Torrente Ballester, Gonzalo, *Don Juan*, Barcelona, Destino, 1997.

Vilches, M.<sup>a</sup> Francisca, y Dougherty, Dru, *La escena madrileña entre 1926 y 1931 (un lustro de transición)*, Madrid, Fundamentos, 1997.

[Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado](#)

*Fecha de publicación:* julio 2007

*URL del documento:* <http://www.abelmartin.com/critica/sanmartin.html>