





## LA OBRA COMÚN DE LOS HERMANOS MACHADO



*Enrique Baltanás*

LA OBRA COMÚN  
*DE LOS HERMANOS MACHADO*



SEVILLA M M X

---

ILUMINACIONES

---

RENACIMIENTO

---

Colección ILUMINACIONES

(*Filología, crítica y ensayo*)

58

Director:  
Antonio Fernández Ferrer

Esta obra ha sido publicada en colaboración con la  
CASA DE LA PROVINCIA DE LA DIPUTACIÓN DE SEVILLA  
y  
CAJASOL - OBRA SOCIAL

*Diseño de cubierta:* Equipo Renacimiento

© Enrique Baltanás

© 2010. Editorial Renacimiento

---

Depósito Legal: S. 3283-2010

ISBN eBook: 978-84-8472-904-4

Impreso en España

Printed in Spain

«Se renovará el teatro, haciéndose más teatral que nunca. Y se escribirán dramas nuevos, que parecerán viejos a los *snoobs*.»

MANUEL Y ANTONIO MACHADO,  
*Manifiesto teatral*

«... nada de lo que aparece en el primer plano de nuestra comedia [...] es lo esencial de ella.»

MANUEL Y ANTONIO MACHADO,  
«Autocrítica de *Las adelfas*»



# EL TEATRO DE LOS HERMANOS MACHADO. ENSAYO DE ENTENDIMIENTO

UNA COLABORACIÓN INEQUÍVOCA

**E**L teatro de los hermanos Machado ha venido siendo, ya desde la época de sus estrenos, una pieza incómoda para los críticos. ¿Estaba su teatro común a la altura de sus obras poéticas respectivas? Las crónicas de los estrenos parecían en su mayoría aplaudir más a los autores por su trayectoria prestigiosa como poetas que las obras dramáticas que reseñaban, en cuyo contenido apenas se solía entrar<sup>1</sup>, y de las que se elogiaba sobre todo el verso, el tono, el estilo, la ambientación y, en general, los aspectos más formales y exteriores.

---

1. Alberto GONZÁLEZ TROYANO se quejaba de la actitud de la crítica, «que no parece tanto ser consecuencia de un análisis crítico negativo, sino más bien como una forma de abstenerse de penetrar en lo que ya previamente se considera que debe ser literariamente descalificado» («Tipologías populares andaluzas en el teatro de los hermanos Machado», en *Antonio Machado hoy. Actas del congreso internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de A. M.*, Sevilla, Alfar, 1990, vol. II, p. 107. En adelante, todas las citas de este libro se abreviarán abreviadamente con la sigla AMH).

Tras la guerra civil, la creación del estereotipo de un Machado «malo» o «incorrecto» –Manuel– frente a un Machado «bueno» y «correcto» –Antonio–, de uno acérrimo franquista frente a otro fervoroso frentepopulista agravó la incompreensión de su teatro. Los pocos críticos que bucearon en él se embarcaron en la dudosa tarea de discernir qué partes eran de Antonio y qué partes de Manuel. Por supuesto, todo lo bueno, hondo o lírico que encontraban, o creían encontrar, se le atribuía indefectiblemente a Antonio, al paso que a Manuel se le cargaba en cuenta todo lo superficial y folclórico que se encontrara o se creyera encontrar.

Este tipo de crítica olvidaba que su teatro era y es obra mancomunada e indiscernible. Así lo señala alguien como Dámaso Chicharro Chamorro, estudioso de este teatro, cuando advierte de la dificultad de discriminar lo que es de uno y lo que es del otro porque «puestos a señalar coincidencias textuales –que las hay– no podemos estar seguros de ninguna de ellas, ni siquiera cuando un fragmento tiene correspondencia textual en las respectivas obras originales de uno u otro hermano, porque, conocida la forma de colaborar, sabemos que a veces es uno de los hermanos el que sugiere la inserción de tal texto o de tal idea del otro, y a la inversa; con lo cual, ni siquiera en los casos en que exista una correspondencia tan evidente [...] podemos tener seguridad de que tal fragmento pertenezca a uno u otro»<sup>2</sup>.

Hay que concluir, por lo tanto, lo que es, por otro lado, evidente: que se trata de una obra común, escrita por ambos, a cuatro manos, y que no es razonable pensar que ninguno de ellos fuera a suscribir

---

2. Dámaso CHICHARRO CHAMORRO (ed.), *La prima Fernanda. La duquesa de Benamejí*, Madrid, col. Austral, 2006, p. 24.

algo que repugnase a su razón o a sus ideas, que hiriese o siquiera molestase su sensibilidad artística. Su firma mancomunada al pie de sus obras teatrales hace, no sólo ocioso, sino incluso impertinente, cualquier intento de discriminación autorial. Su teatro, el que escribieron en colaboración, y no se olvide que la colaboración teatral entre ambos hermanos comenzó en la adolescencia, cuando escribían piezas para representar ante sus amigos, es tan de Manuel como de Antonio, tan de Antonio como de Manuel. El autor podía denominarse Manuel Antonio Machado o Antonio Manuel Machado<sup>3</sup>. Podemos, pues, asentir plenamente a lo que afirman Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres:

Manuel y Antonio Machado al empezar a escribir teatro tenían prestigio similar y se respetaban y admiraban profundamente. Ninguno de ellos era el amanuense del otro, ni el paciente técnico que completa y desarrolla las ideas ajenas. Ambos aportaron por igual y nunca renegaron ni mostraron el menor reparo a esa colaboración.<sup>4</sup>

---

3. En la entrevista realizada por Antonio NUÑEZ («Antonio Machado en los recuerdos de Ricardo Calvo», *Ínsula*, nº 236-237, 1966, p. 8), el actor Ricardo Calvo contaba que «la parte de teatro es de los dos. Ninguno de ellos ha escrito una comedia solo. (...) Tenía con ellos una apuesta. Me decían: “Bueno, ¿esto de quién es? A ver si lo aciertas”. Y no acertaba nunca. Así que ya ven lo falsas que son estas cosas». A propósito de la colaboración teatral de los dos hermanos, Gerardo DIEGO (*Manuel Machado, poeta*, Madrid, Editora Nacional, 1974, p. 77), equiparándolos a los Quintero, confirma: «Unos y otros guardan pudorosos el secreto mas íntimo de la distribución del trabajo» y, refiriéndose a los Machado, nos dice: «escuchándoles a ellos, recordamos la sorna con que se sonreían de la astucia de sus criticos o lectores, o auditores en el teatro, que aseveraban: “Esto es evidentemente de Manolo; esto, de Antonio”. “Siempre se equivocaban”, solía decir Antonio, y lo mismo Manolo».

4. Felipe B. PEDRAZA y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manual de literatura española. VIII, Generación de fin de siglo*, Tafalla, Cénlit Ediciones, 1986, p. 453.

Se podría pensar que, en los últimos años, cuando estos prejuicios han ido remitiendo, y ya son pocos los que intentan enfrentar a los dos hermanos, su teatro experimentaría un mayor aprecio y una más detenida atención crítica. Y, en cierto sentido, así ha sido, en efecto. Hoy puede decirse que la bibliografía sobre su teatro ha crecido, con aportaciones numerosas y, algunas, muy valiosas. Pero incluso los críticos que mayor dedicación han consagrado al estudio de este teatro no dejan de relativizar su valor, como si no se atreviesen a reivindicarlo, o como si hubiesen dedicado su esfuerzo académico al estudio de esta obra dramática simplemente por rellenar un hueco en la bibliografía o en el curriculum del propio investigador. Teatro digno, sí, interesante como objeto de estudio, pero nunca a la altura de las cumbres dramáticas del siglo XX en España, como García Lorca o Valle-Inclán. Así se expresa, por ejemplo, Alberto Romero Ferrer, precisamente uno de los más destacados y constantes estudiosos del teatro machadiano:

Es cierto que no se trataba de un teatro de primer orden literario o escénico, en relación, por ejemplo, a las arriesgadas propuestas dramáticas de Valle-Inclán o a los novedosos formatos lorquianos; pero, no por ello, carecían de cierto interés, aunque tan sólo fuera por las prestigiosas firmas de sus autores.<sup>5</sup>

---

5. Alberto ROMERO FERRER, *Los hermanos Machado y el teatro (1926-1932)*, Sevilla, Diputación provincial, 1996, p. 21. Este crítico llega a sugerir una latente oposición entre ambos hermanos, cuyo teatro constituiría una especie de pacto transitorio, siendo sus obras comunes «correlatos conciliadores de los discursos contrarios y latentes que subyacían en esta efímera, y no por ello menos intensa, aventura teatral de Manuel y Antonio Machado» (p. 287). Romero Ferrer parece repetir el tópico maniqueo puesto en circulación por José Monleón en los años setenta: «Las personalidades de Manuel y Antonio, si lógicamente, como hijos

Casi idéntica opinión es la que sostiene el más reciente editor de este teatro cuando afirma que «si no exactamente equiparable a sus respectivas obras poéticas, puede considerarse de parecido nivel al teatro que se escribía por parte de sus contemporáneos, salvadas las cimas de Lorca o Valle-Inclán»<sup>6</sup>.

«De parecido nivel al teatro que se escribía por parte de sus contemporáneos», o sea, del montón. Dorada medianía, pero sin alcanzar las refulgentes cimas de Valle-Inclán o de Lorca. «No se trataba de un teatro de primer orden literario o escénico».

Algo hemos avanzado frente al duro dictamen de Ruiz Ramón: «No es el teatro poético de los Machado ni valioso como drama ni grande como poesía»<sup>7</sup>. ¿Algo? Quizás no mucho. Este es el bienintencionado balance de los autores del *Manual de literatura española* ya citado:

---

de un mismo hogar, tuvieron comunes puntos de partida, fueron luego cada vez más antagónicas, según vino a probar el opuesto papel elegido por cada uno en nuestra Guerra Civil». Ruego al lector que repare en esta palabra, *elegido*. ¿Tuvieron verdaderamente, uno y otro, opción a elegir? (J. MONLEÓN, «Manuel y Antonio Machado, los conflictos de una colaboración equívoca», en *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Madrid, Cátedra, 1975, p. 250).

6. DÁMASO CHICHARRO CHAMORRO, *op. cit.*, p. 26.

7. FRANCISCO RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975, p. 75. En coherencia con este tajante juicio, Ruiz Ramón dedica sólo cinco páginas a los Machado (frente a las cuarenta y ocho que consagra a Valle Inclán), y esto tras un epígrafe titulado «Eduardo Marquina y sus imitadores», dentro del capítulo sobre «El teatro poético». Ningún avance supone en este sentido la más reciente *Historia del teatro español*, dirigida por Javier HUERTA CALVO (Madrid, Gredos, 2003), que dedica un amplio capítulo a Valle Inclán (t. II, pp. 2311-2357) pero sólo unas escuetas cuatro páginas (t. II, 2297-2300) a los Machado, situados entre Marquina y Villaespesa, que les preceden, y Luis Fernández Ardavín y Luis Chamizo, que les siguen.

... hay que reconocerle una dignidad literaria, un gracejo y una corrección que hacen grata su lectura. Hay diálogos en *Juan de Mañara* (acto II), *Las adelfas* y *El hombre que murió en la guerra* que calan hondo en la sicología. Quedan en pie esos apuntes, esos atisbos, esa calidad de lenguaje, pero no la acción granada de los grandes dramas.<sup>8</sup>

Atisbos, apuntes, gracejo... ¿Es todo cuanto puede decirse?

Alguna vez surge alguien que pretende reivindicar este teatro, ponerlo en valor. Así lo intenta, por ejemplo, Lucile Charlebois, quien parece, por un momento, que va a levantar el velo del tópico que ha cubierto este teatro:

En conjunto, las piezas dramáticas tienen un cariz totalmente realista, de corte benaventino. Tanto los interiores burgueses como la procedencia aristocrática de la mayor parte de los personajes dan la falsa impresión de ser otras obras más en la larga lista de títulos de comedias de costumbres que eran tan populares en aquella época. Pero es sólo a primera vista. Cuando, por tanto, se sobrepasa su «carpintería exterior», las obras que aparentan tanto conformismo revelan un constante e insinuante proceso de desencanto y desmitificación que se convierte en la piedra angular de la voluntad de renovación de los Machado.<sup>9</sup>

Lamentablemente, la feliz intuición de Charlebois es sólo una lumbre fugaz que enseguida se apaga, nada más llegar al enfrenta-

---

8. Felipe B. PEDRAZA y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, *op. cit.*, p. 454.

9. Lucile CHARLEBOIS, «Contradicción y desmitificación: el teatro de Manuel y Antonio Machado», en John P. Gabrielle (ed.) *Divergencia y unidad: perspectivas sobre la generación del 98 y Antonio Machado*, Madrid, Editorial Orígenes, 1990, p. 318.

miento con los textos. Así resume Charlebois su visión de los siete dramas machadianos:

En *Desdichas*, toda la acción dramática consiste en desenmascarar el poder y la grandeza del Conde-Duque de Olivares y de la corte española, la pureza del amor platónico y el valor del matrimonio como convención social. En *Juan de Mañara* se deshace por completo la legendaria fama donjuanesca. *Las adelfas* profana la romántica visión que Araceli se había forjado de su matrimonio. El cambio en la identidad de Miguel en *El hombre* simboliza la destrucción de ideas arquetípicas y decimonónicas, Fernanda, en *La prima*, se desengaña de sus falsas ilusiones en cuanto el amor, la juventud y el sol español. Aun en *La Lola*, donde los ideales populares de la «España pintoresca» y el flamenquismo andaluz de la guitarra y la mujer de ojos negros no se destruyen del todo, se apacigua el vigor con que primero aparecieron en la obra. Quien en *La duquesa* grita «¡Viva la España pintoresca!» no es español, sino el francés M, Delume, hombre que se queda en la superficie de una bonita leyenda que tiene su origen en la literatura.<sup>10</sup>

A decir verdad, dudamos de que, como se comprobará más adelante, las obras que hemos leído nosotros sean las mismas que ha leído Charlebois. *Desdichas de la fortuna* no se ocupa en absoluto del «poder y la grandeza del Conde-Duque de Olivares y de la corte española» ni tampoco del amor platónico ni, por supuesto, reivindica que el matrimonio sea una mera convención social. ¿Cuáles son esas «ideas arquetípicas y decimonónicas» que supuestamente se destruyen en *El hombre que murió en la guerra*? ¿O que significa que «la legendaria fama donjuanesca» se deshace por completo,

---

10. *Ibid.*, pp. 323-324.

cuando precisamente los autores nos recuerdan en su *Juan de Mañara*, y no sólo allí sino en prácticamente toda su obra dramática, la vigencia del donjuanismo y las catástrofes irreparables a las que puede conducir? Ni la España pintoresca ni «el flamenquismo andaluz de la guitarra y la mujer de ojos negros» juegan en *La Lola* más que un papel meramente anecdótico...

El teatro de los Machado ha sido leído, ha sido estudiado. No le ha faltado atención. Pero, ¿cómo se lo ha leído, con cuánta distracción, desde qué prejuicios?

### EL PREJUICIO IDEOLÓGICO

Porque prejuicios ha habido, y pueden resumirse en tres: el ideológico, el estético y el filosófico-religioso. Al ideológico ya lo hemos aludido: surge a partir de la guerra civil y del aparentemente distinto posicionamiento de cada hermano, Manuel en el bando «nacional» y Antonio en el «republicano». Es verdad que este prejuicio ideológico ha ido cediendo en los últimos años a medida que se fue valorando cuánto de casualidad y de azar (incluso geográfico) tuvo la ubicación de cada uno en una determinada zona. Hoy sabemos que ambos se sentían republicanos, y también que ambos, hacia 1936, expresaron reticencias, no al Régimen republicano en sí, sino al rumbo extremista y radical que adoptaba.

En cuanto a su actitud a partir de julio del 36, lo primero que conviene no olvidar es que en una guerra no existe la libertad de expresión. Si censura y propaganda hubo en el régimen franquista, censura y propaganda hubo también bajo el régimen frentepopulista. El riesgo incluso físico (o, mejor dicho, físico ante todo) que se

corría con la emisión imprudente de opiniones no bienquistas por los que mandaban en un lado y en otro sería absurdo minusvalorarlo. El propio Manuel comprobaría en sus propias carnes durante los días que permaneció detenido en la Prisión Central de Burgos<sup>11</sup> que había que medir mucho lo que se decía y que no se podía hablar tan alegremente como se había hablado hasta entonces. Ambos hermanos se sometieron –qué otro remedio quedaba– al destino que les tocó en suerte y ambos sirvieron con lealtad en el frente propagandístico y en el «aparato cultural» del bando en el que las circunstancias los habían situado. Así que hubo soneto a Franco y hubo soneto a Líster. Pero cabe decir de ambos, de Manuel y de Antonio, que se comportaron con dignidad y sin bajeza, sin odio y sin vesania, y que cuando pudieron deslizarlas, no dejaron de expresar sus opiniones más personales, como cuando Antonio, nada menos que ante las Juventudes Socialistas Unificadas, una organización fuertemente bolchevizada, declaró sin ambages su radical incompatibilidad con la idea marxista del hombre y de la vida.

Pero no nos pararemos aquí en analizar las opiniones políticas vertidas por ambos hermanos en el periodo 1936-1939, porque son evidentemente unas opiniones muy condicionadas por las circunstancias, y porque fueran cuales fueran esas opiniones (ya más libres, ya más acomodadas a las consignas de la propaganda), no nos parece que sean en absoluto pertinentes para enjuiciar la obra literaria de ningún escritor y mucho menos cuando se trata de unas obras escritas –como es el caso de su teatro– bastante antes de que nadie

---

11. Sobre la detención de Manuel Machado, sus problemas con la censura y actitud frente al Régimen, véase Miguel d'ORS (ed.), *Manuel Machado. Poesía de guerra y posguerra*, Granada, Universidad de Granada, 1992.

barruntase el peligro de una guerra civil en España. El prejuicio político es extraliterario, y la crítica literaria no debe guiarse por él. Lo que no excluye ni impide que a algunos estos prejuicios les alteren la estimativa literaria, como ha sido el caso respecto a los hermanos Machado durante demasiado tiempo. Por otra parte, no nos es posible detenernos aquí en un análisis pormenorizado de las declaraciones, escritos, actitudes y motivaciones de ambos hermanos durante el periodo 1936-1939. Es un asunto bastante más complejo de lo que habitualmente se cree, y examinarlo aquí nos apartaría muy mucho de lo que ahora constituye el objeto de este estudio.

Ligado al prejuicio ideológico, aunque ligeramente distinto, es el contraste de personalidades, aparentemente opuestas. Todo un clásico de las biografías machadianas. Se trata de contraponer el carácter, las actitudes, las proclividades, e incluso la indumentaria de ambos hermanos. Cansinos Asséns, uno de los primeros en trazar el retrato conjunto, escribía:

Manuel, efusivo, ligero, chispeante, andaluz pizpireto; Antonio, serio, ensimismado, meditabundo, lacónico como un espartano, descuidado en su atuendo, con manchas de ceniza y alcohol en su traje viejo y raído. ¡Qué contraste entre los dos hermanos! Manolo, decididor, dicharachero, marchoso, de una elegancia afluencia y de una movilidad de pájaro; Antonio, grave, silencioso, lento, arrastrando los pasos como una cadena: el hombre que siempre se queda atrás...

Quizás precisamente por el hecho de que se trataba de dos hermanos, ambos escritores y de prácticamente la misma edad, había que agudizar el contraste, profundizar en la diferencia. Y, naturalmente, diferencias había. Eran personas distintas, ¿cómo no iban a

ser diferentes? Tanto su obra personal como su propia personalidad humana fueron distintas, pero ni Manuel fue siempre tan dicharachero y marchoso ni Antonio fue siempre con traje raído y atuendo descuidado; ni uno era profundo y el otro superficial. No fue ésa la intención de Cansinos Asséns, pero luego se trató de explicar la supuesta adhesión derechista de Manuel por su carácter frívolo y ligero, así como la también supuesta<sup>12</sup> adhesión izquierdista de Antonio por su carácter profundo y serio. La caricatura estaba completa.

Tal vez sea Miguel Pérez Ferrero, que los trató mucho y los conoció bien, el crítico que mejor ha dibujado la naturaleza de su colaboración teatral, en donde se funden y hasta confunden sus respectivos estros. Permítasenos, por su interés, citarlo por extenso:

A partir de la época de la adolescencia, en que escribieron juntos varias comedias ingenuamente infantiles, que se representaron en casas particulares, donde celebraban reuniones con sus amistades, la vena de los poetas ha fluído separada y dispar, y el renombre que los dos han adquirido se ha ido forjando independiente en cada uno.

Sin embargo, al escribir conjuntamente para el teatro, sus estros se funden y forman una unidad armónica, que no acusa discrepancias de forma ni de concepto.

No sólo la mutua comprensión, sino el punto idéntico de partida para el ejercicio de la poesía, la formación igual, y la con-

---

12. Decimos *supuesta* y esto escandalizará o desconcertará a algún lector. Exponer ahora nuestras razones nos llevaría ahora demasiado lejos de nuestro propósito. Pero baste recordar una vez más que en una guerra, en cualquiera, no existe la libertad de expresión. Resulta, pues, muy difícil, calibrar cuánto de sincero y cuánto de obligado hay en las declaraciones de un escritor.

vivencia muy estrecha durante tantos años, realizan el perfecto acomplamiento.

Las mismas esencias que constituyen las características fundamentales de cada uno se contrapesan de tal modo, que el equilibrio es su resultado. Y las esencias y los elementos tan diversos logran, combinándose, la ondulante línea dramática y melódica que ofrecen sus producciones teatrales.

Y esta es la clave de la mutua colaboración. Pérez Ferrero nos lo dice con palabras irremplazables: «mutua comprensión», «idéntico punto de partida», «formación igual», «convivencia muy estrecha», que dan como resultado «el perfecto acomplamiento», «el equilibrio», «la ondulante línea dramática y melódica que ofrecen sus producciones teatrales».

No, no pueden juzgarse las relaciones entre ambos hermanos, de más de sesenta años, por sólo tres de una guerra, y de unos acontecimientos, que ellos ni propugnaron ni alentaron a que se produjeran.

## EL PREJUICIO ESTÉTICO

EL prejuicio estético resulta de la aplicación a los Machado del criterio vanguardista del llamado arte moderno. Para el vanguardismo, el arte encuentra su mayor valor en la negación, en la ruptura (de formas y de ideas), en la novedad. No se busca emocionar o divertir, sino epatar y sorprender. En un contexto así, claro se está que el altar mayor de la catedral dramática tiene que consagrarse a Valle-Inclán y, así las cosas, el teatro de los Machado tiene forzosamente que relegarse a la más oscura y recóndita capilla.

Los Machado, en efecto, no se proponían innovar sino renovar, no pretendían romper una tradición sino continuarla. El propio Antonio declarará sin ambages en 1928 en la revista segoviana *Manantial*:

Creo en el porvenir del teatro. Espero, sin embargo, muy poco de los innovadores, quiero decir de cuantos acuden a la escena sin más propósito que el de la novedad.<sup>13</sup>

Sus ideas sobre el teatro resaltan claras y precisas a este respecto y son, desde luego, lo más opuesto al valleinclinismo<sup>14</sup>. «Nuestra obra –decían en la «Autocrítica» de *La duquesa de Benamejí*– ha de parecerse a muchas que se han escrito y a otras muchas que todavía han de escribirse». Pero, lejos de considerarse meros repetidores o conservadores a ultranza de una fórmula periclitada, concluían: «Sin embargo, no renunciamos a contribuir –en la medida de nuestras fuerzas– a la renovación del teatro, devolviéndole un poco de su perdida inocencia. Porque no siempre se renueva con novedades<sup>15</sup>.

---

13. Jordi DOMÉNECH (ed.), *Antonio Machado. Escritos dispersos (1893-1936)*, Barcelona, Octaedro, 2009, p. 300. Para todas las siguientes citas de este libro utilizaremos las siglas *ED*.

14. Parece que Antonio Machado estimaba al novelista, pero no tanto al dramaturgo. Véase lo que le escribía en carta a Ramón Pérez de Ayala: «Muy entusiasta soy yo del maestro Valle; pero creo que a su obra cuadra mejor la forma expositiva que la dialogada. Su diálogo, excesivamente cortado y sentencioso, necesitaría un poco de dialéctica para ser tal diálogo. Encuadrado dentro de la prosa descriptiva estaría mejor. Con todo, su teatro es bello por su dinamismo y por cierto ambiente popular que, a guisa de coro, acompaña a los personajes» (Jordi DOMÉNECH (ed.) *Antonio Machado. Epistolario*, Barcelona, Octaedro, 2009, p. 206).

15. *ED*, p. 375.

En el manifiesto que, según Pérez Ferrero, fue firmado por ambos hermanos<sup>16</sup>, insisten en el carácter de arte de tradición y de reelaboración que posee el teatro: «Es el teatro un arte de tradición, de frutos tardíos que maduran muy lentamente. Hasta la fecha, ninguna obra importante ha producido el teatro sin la colaboración de los siglos». Es más, añaden: «La novedad, tal como la entienden los *snobs*, es lo que nunca ha aparecido en el teatro». Y lo ejemplifican de este modo, desarrollando su idea del teatro como arte de tradición, como arte de frutos tardíos:

¿Es Calderón el autor de *La vida es sueño*? Calderón es el poeta barroco (el escolástico rezagado y el teólogo católico) que da estructura dramática al viejo tema de la leyenda de Budha. Sin salir del teatro español y aun dentro de nuestro siglo de oro, *La vida es sueño* se intenta con fracaso varias veces. El mismo Calderón —después que Lope roza el tema en su *Hijo de los leones*— trabaja por separado los elementos esenciales que integra, al fin, en la obra famosa. Tampoco es Shakespeare el único autor de sus tragedias y comedias.

A este principio se atuvieron los propios autores en la composición de sus obras, que parten siempre de algo conocido y reconocible por el público, de un motivo tradicional, para llegar al ahondamiento del tema. Así, *Juan de Mañara*, sobre el sobado mito de

---

16. Según Pérez Ferrero, se trata de la respuesta a una encuesta sobre el teatro español que publicó un diario madrileño en 1933. Nadie hasta ahora ha podido localizar tal diario. Sin embargo, se trata de un texto que reproduce, con variantes y añadidos que en nada afectan a lo fundamental, un artículo de Antonio titulado «Sobre el porvenir del teatro» en la revista segoviana *Manantial* en abril de 1928. Aquí nos atenemos al texto publicado por Pérez Ferrero.

don Juan, logrará una reinterpretación insólita del mismo. O del prototipo no menos trillado del bandido generoso sacarán el grano de oro de su *Duquesa de Benamejí*.

Se trataba de renovar la tradición, pero desde y en la tradición misma. Sin ilusorias novelerías ni dislocadas rupturas: «Creo en el porvenir del teatro. Espero, sin embargo, bien poco de los innovadores, quiero decir, de cuantos acuden a la escena sin más propósito que el de la novedad», afirmó Antonio en su artículo «Sobre el porvenir del teatro»<sup>17</sup>.

Puede que esta actitud les parezca a algunos conservadora e incluso inmovilista. La tradición, sin embargo, es lo único humano que puede merecer el calificativo de cultura, y sólo en la cadena de la tradición, a través de la asunción y transformación de lo viejo, puede renovarse para alcanzar lo permanente y clásico. Es decir, la verdadera novedad. Se trataba, para los Machado, de una convicción teórica sincera y arraigada, de un postulado estético coherente con el resto de su obra, por lo que sería injusto e inexacto atribuir a su teatro, o a su concepción del mismo, un ejercicio de posibilismo o una suerte de pacto interesado entre lo meramente comercial y lo propiamente artístico, como algunos críticos han llegado a sugerir.

Otra idea fundamental en la que los Machado insisten es en la indisoluble unidad y correspondencia entre acción y diálogo, algo mucho más importante de lo que a simple vista pudiera parecer, porque, además de su dimensión estética, este principio alcanza una dimensión filosófica y antropológica, en tanto en cuanto implica y se sostiene en una cierta idea del hombre. Denuncian los Machado la

---

17. *ED*, pp. 300-303.

dislocación en la escena contemporánea de acción y diálogo, separación que vuelve ambas cosas inanes. Por un lado, la acción se degrada en mero movimiento: «la acción sin palabra, es decir, *sin expresión de conciencia* [el subrayado es nuestro], es sólo movimiento» y el movimiento lo mismo se da en los seres vivos que en los seres inertes y así –continúan los Machado– «no tiene para nosotros más interés que una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa»<sup>18</sup>.

Pero el diálogo, por otra parte, «separado de la acción, pierde su valor poético, aunque conserve alguna vez su valor didáctico; se convierte en conversación trivial o pedante, casi siempre en palabra insincera que alude a sentimientos, pasiones o conflictos morales supuestos por el autor, y que, en verdad, están ausentes de la escena y del alma de los personajes».

Nos dicen los Machado en su manifiesto que hay como dos zonas de diálogo: una que afecta a las razones objetivas del «pensar genérico», el mundo de las ideas, «las verdades de todos y de ninguno», y otra que responde a la conciencia individual, la de «las más recónditas verdades del alma de cada hombre». La dialéctica entre estas dos zonas o formas es lo que produce el verdadero diálogo:

En el hábil manejo de estas dos formas dialécticas, la que nos muestra el tránsito de unas razones a otras y la que nos revela el juego dinámico de instintos, impulsos, sentimientos y afectos, es-triba el arte nada fácil de dialogar.

---

18. Antonio, en su *Juan de Mairena*, insistiría en la inextricable y necesaria unidad de conciencia y acción: «Lo dramático –añadía Mairena– es acción, como tantas veces se ha dicho. En efecto, acción humana, acompañada de conciencia y, por ello, siempre de palabra» (ed. de Antonio FERNÁNDEZ FERRER, Madrid, Cátedra, 1986, cap. XXI, p. 185).