
REVISTA SEMESTRAL DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA / PAMPLONA / ESPAÑA

ISSN: 0213-2370

MONOGRÁFICO

EL 'ARTE NUEVO' DE LOPE Y LA
PRECEPTIVA DRAMÁTICA DEL SIGLO
DE ORO: TEORÍA Y PRÁCTICA

EDITORES

J. ENRIQUE DUARTE

CARLOS MATA INDURÁIN

RILCE



Universidad
de Navarra

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

2011 / 27.1 / ENERO-JUNIO

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1969 / ISSN: 0213-2370
2011 / VOLUMEN 27.1

Presentación	7-8
Ignacio ARELLANO Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro	9-34
José María DÍEZ BORQUE Lope y sus públicos: estrategias para el éxito	35-54
Teresa FERRER VALLS Preceptiva y práctica teatral: <i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i> , una tragedia palatina de Lope de Vega	55-76
Celsa Carmen GARCÍA VALDÉS Las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz y el <i>Arte nuevo</i> de Lope de Vega	77-102
Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO El <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> , texto indecible	103-18
Carlos MATA INDURÁIN Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el <i>Arte nuevo</i> al fondo	119-43
Joan OLEZA De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego	144-60
César OLIVA El arte de Lope en la escena española del siglo xx	161-73
Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ Lope de Vega: escritos sobre teatro. Del poeta al lector	174-90
Javier RUBIERA <i>Arte nuevo</i> , 240-45. Lope contra Lope	191-203
Enrique RULL Lope de Vega y la transposición de los mitos: <i>La bella Aurora</i>	204-15

Guillermo SERÉS “El uso de España no admite las rústicas <i>Bucólicas</i> de Teócrito”: la <i>Trecena parte de comedias</i> y el <i>Arte nuevo</i>	216-43
Frédéric SERRALTA ¿Un arte nuevo de deshacer comedias? Sobre algunos <i>autocomentarios</i> en el teatro de Lope	244-56
Kurt SPANG El <i>Arte nuevo</i> y la <i>Dramaturgia de Hamburgo</i> : los manifiestos dramatúrgicos de Lope y de Lessing	257-66
Ana SUÁREZ MIRAMÓN Función de la pintura y la mitología en <i>La quinta de Florencia</i>	267-80
SUMARIO ANALÍTICO / ANALYTICAL SUMMARY	281-93
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	295
SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE RILCE	297

Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el *Arte nuevo* al fondo¹

CARLOS MATA INDURÁIN

GRISO-Universidad de Navarra
31009 Pamplona
cmatain@unav.es

RECIBIDO: MARZO DE 2010
ACEPTADO: MAYO DE 2010

Este año 2009 se celebra el cuarto centenario de la publicación del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega, y se cumplen también setenta años del comienzo del exilio republicano español y de la muerte de Antonio Machado. Tales circunstancias me llevaron a elegir este tema para un trabajo en el que quiero rescatar algunas de las ideas que Machado expone, a través de su heterónimo apócrifo Juan de Mairena, acerca de Lope y, en general, acerca del Barroco literario español. Y he puesto en mi título la expresión “con el *Arte nuevo* al fondo” porque me ha parecido encontrar algunos paralelismos, ciertas afinidades interesantes, entre las ideas que vierte Lope en su poema de preceptiva dramática (aunque se trate más bien de una preceptiva *a posteriori*) y las ideas poéticas que expresa Machado en distintos lugares de su obra. El paralelismo mayor está –lo adelanto ya– en que ambos reaccionan frente a posiciones dogmáticas anteriores o contemporáneas (los preceptos del arte dramático clásico, en el caso del dramaturgo madrileño; la poesía entendida como conceptualización, y no como intuición, en el del poeta sevillano). Frente a lo anterior, ambos ofrecen un arte nuevo y una retórica nueva, respectivamente. Si a todo ello añadimos que Machado vuelve con frecuencia sobre el teatro español del Siglo de Oro, y no sólo en forma de comentarios o reflexiones “teóricas” (llamémoslas así), sino en la praxis de su

teatro escrito en colaboración con su hermano Manuel, tendremos aquí todos los mimbres con los que pretendo construir esta aproximación. Pero, antes de proseguir, convendrá recordar, siquiera de forma muy somera, algunos datos sobre Juan de Mairena.

1. ALGUNOS DATOS SOBRE JUAN DE MAIRENA

Juan de Mairena es uno de los muchos heterónimos apócrifos utilizados por Antonio Machado, quien en uno de sus proverbios de *Nuevas canciones* aconsejaba: “Busca a tu complementario,/que marcha siempre contigo,/y suele ser tu contrario”. El *otro* frente al *yo*, el apócrifo, el complementario, son conceptos claves en buena parte de la obra de Machado. Como bien explica Muñoz Millanes, esta noción de “lo apócrifo” es central en *Juan de Mairena*, y añade que se trata de un concepto “bastante complejo y elusivo” (487):

Según Machado lo apócrifo vendría a ser, no una falsedad, sino una verdad alternativa o complementaria: una verdad insólita que, al haber sido ocultada por la verdad oficial que nos ofrece la razón, tiene que ser descubierta por la imaginación. (488)²

En este sentido, no deja de ser curioso que el poeta Machado adopte la figura apócrifa de un filósofo, su contrario (ver Muñoz Millanes 490), pues precisamente la distinción entre poesía y filosofía, y la determinación de las características que definen a ambas disciplinas, son también parte esencial de las reflexiones mairenianas.

Hay que recordar que los pasajes que componen el libro *Juan de Mairena*, publicado en 1936, habían ido saliendo previamente, entre 1934 y ese año, en dos periódicos madrileños: en el *Diario de Madrid*, un total de 33 artículos, entre el 4 de noviembre de 1934 y el 24 de octubre de 1935; y en *El Sol*, otros 14 artículos, entre el 17 de noviembre de 1935 y el 28 de junio de 1936 (bajo el epígrafe “Miscelánea apócrifa. Habla Juan de Mairena a sus alumnos”). Machado había indicado en una entrevista que, una vez aparecido el libro que coleccionaba todas esas colaboraciones, Mairena ya no saldría más en los periódicos;³ pero el estallido de la Guerra Civil le lleva a retomar el personaje, en enero de 1937, en el número 1 de *Hora de España*, con la sección titulada “Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín”. En esa revista republicana seguiría saliendo durante ese año y el si-

guiente, y también en *Madrid*, unos cuadernos de la Casa de la Cultura de los que aparecieron tres números en Valencia durante el año 1937.⁴

Adriana Gutiérrez explica certeramente las razones que llevaron a Machado a recuperar durante la guerra al profesor apócrifo: lo hace no sólo

porque la pedagogía de Mairena es inherentemente política y subversiva en su planteamiento original de cuestionar la jerarquía y la autoridad de un conocimiento ya constituido, sino también porque la estética de Mairena se encuentra muy vinculada a la defensa del programa ideológico del gobierno republicano. (637)

Por su parte, Ian Gibson (2007a, 96) ha señalado que Machado

Saca buen provecho y no poco juego irónico de su “Mairena póstumo”, como titula repetidas veces los artículos de estos meses protagonizados por el pensador apócrifo. El maestro, muerto en 1909, no podía opinar ahora sobre la brutalidad de Hitler y Mussolini, la claudicación de Chamberlain o la traición del Frente Popular francés. Pero la fórmula de “así hablaría hoy Juan de Mairena a sus alumnos” permitía al poeta comentar la actualidad a través suyo, además de expresar o de proyectar sobre el apócrifo sus preocupaciones personales.

En una entrevista concedida en septiembre de 1938 a un redactor de *Voz de Madrid* el propio poeta explicaba con estas palabras la génesis y algunas características de su heterónimo:

¿Juan de Mairena? Sí... es mi “yo” filosófico, que nació en épocas de mi juventud. A Juan de Mairena, modesto y sencillo, le placía dialogar conmigo a solas, en la recogida intimidad de mi gabinete de trabajo y comunicarme sus impresiones sobre todos los hechos. Aquellas impresiones, que yo iba resumiendo día a día, constituían un brevariario íntimo, no destinado en modo alguno a la publicidad, hasta que un día... un día saltaron desde mi despacho a las columnas de un periódico. Y desde entonces, Juan de Mairena –que algunas veces guarda sus fervorosos recuerdos para su viejo profesor Abel Martín– se ha ido acostumbrando a comunicar al público sus impresiones sobre todos los temas. (*Voz de Madrid* [París], 8 de octubre de 1938; cito por Tuñón de Lara 201)

Y más adelante añadía Machado nuevos detalles acerca de su heterónimo:

Juan de Mairena es un filósofo amable, un poco poeta y un poco escéptico, que tiene para todas las debilidades humanas una benévola sonrisa de comprensión y de indulgencia. Le gusta combatir el “snob” de las modas en todas las materias. Mira las cosas con su criterio de librepensador, un poco influenciado por su época de fines del siglo pasado, lo cual no obsta para que ese juicio de hace veinte o treinta años pueda seguir siendo completamente actual dentro de otros tantos años. (*Voz de Madrid* [París], 8 de octubre de 1938; cito por Tuñón de Lara 201)

Discípulo y biógrafo de otro de los más famosos heterónimos (o complementarios) machadianos, Abel Martín, Juan de Mairena es un profesor de Gimnasia que de forma gratuita dicta clases que son más de Retórica y Sofística que de Metafísica; y es, sobre todo, un profesor que enseña a sus alumnos a desconfiar de todas las enseñanzas recibidas (incluidas las suyas propias):

Vosotros sabéis que yo no pretendo enseñaros nada, y que sólo me aplico a sacudir la inercia de vuestras almas, a arar el barbecho empedernido de vuestro pensamiento, a sembrar inquietudes, como se ha dicho muy razonablemente, y yo diría, mejor, a sembrar preocupaciones y prejuicios; quiero decir juicios y ocupaciones previos y antepuestos a toda ocupación zapatera y a todo juicio de pan llevar. (248)

Machado lo dota de su correspondiente ficha bio-bibliografía:

Juan de Mairena. Poeta, filósofo, retórico e inventor de una Máquina de Trovar. Nació en Sevilla en 1865. Murió en Casariego de Tapia en 1909. Es autor de una *Vida de Abel Martín*, de un *Arte poética*, de una colección de poesías: *Coplas mecánicas*, y de un tratado de metafísica: *Los siete reversos*. (*Poesía y prosa* 695)

Como ha destacado la crítica, las enseñanzas de Mairena representan el esfuerzo por superar el solipsismo y el intento de acceder al otro absoluto (ver Bravo 451). En realidad, Mairena es un *alter ego* a través del cual Antonio Machado establece un diálogo con sus lectores, es decir, un mero vehículo para expresar sus ideas sobre los más variados asuntos: política, religión, crítica, ló-

gica y filosofía, el humor, la literatura, la cultura, el folclore, etc., en definitiva, para disertar, prácticamente, acerca de todo lo divino y lo humano. El apócrifo, heterónimo o complementario es una máscara, y empleo con toda la intención la palabra *máscara*, pues tal como sostiene Muñoz Millanes, “En una especie de gesto auto-reflexivo, las prosas del *Juan de Mairena* desarrollan una teoría del personaje apócrifo que tiene mucho que ver con el teatro” (489). De hecho, llama la atención el interés grande de Mairena por el monólogo dramático, el soliloquio, el desdoblamiento del *yo* en un *tú*, que es interlocutor de sí mismo: es entonces cuando el *yo* se descubre *otro*. Y aquí podríamos recordar también un verso de su célebre “Retrato”: “Converso con el hombre que siempre va conmigo...”.

Los principales núcleos temáticos de la reflexión de Mairena son el interés por la cultura popular, la preocupación por el tiempo, la sustancia de la poesía (concebida como poesía temporal; recordemos la definición machadiana de poesía como “palabra esencial en el tiempo” o como “el diálogo del hombre, de un hombre, con su tiempo”), las relaciones entre la poesía y la filosofía, entre la alteridad y la unidad: la palabra se encuentra escindida en dos modalidades, filosofía y poesía, “divorcio en el cual a la filosofía le toca el dominio de lo inteligible y a la poesía el de lo sensible” (Muñoz Millanes 494); también reflexiona acerca de la naturaleza aporética de la razón humana, el concepto de tradición española, la necesidad de que el arte sea popular, la esencial heterogeneidad del ser⁵ e, insisto, un larguísimo etcétera. En todos esos frentes, Mairena reacciona siempre frente a la dogmática heredada; es decir, como él mismo afirma, cuestiona la realidad tal cual es para plantearla “como debiera haber sido”; pero, al hacerlo así, también Mairena/Machado está ofreciendo un nuevo dogmatismo. Es algo parecido, salvadas las distancias (y con todos los *mutatis mutandis* que se quieran poner), a lo que pasa con Lope, quien al arremeter contra los preceptos del arte antiguo está ofreciendo otros preceptos nuevos, los suyos propios, que son fruto de su exitosa experiencia teatral.

Otro punto de contacto que se aprecia entre Mairena/Machado y Lope es que, al menos en apariencia, ambos se expresan siempre con una actitud irónica y escéptica; y si bien el problema del alcance de la ironía en el *Arte nuevo* se ha discutido ampliamente,⁶ podemos dar por bueno que el poema lopesco tiene una dosis considerable de ironía, de la misma forma que la ironía recorre y vertebra también todo o buena parte del discurso de Mairena.

Insistamos un poco más en esta cuestión de la ironía. Sabemos que en sus clases Mairena se vale del diálogo a la manera de la mayéutica socrática: el

maestro hace la preguntas, muestra a los alumnos lo equivocado de las enseñanzas previas recibidas y aceptadas acríticamente y, en suma, con su ironía les enseña a desconfiar de todo y de todos (incluido él mismo y sus enseñanzas; podríamos recordar también otro proverbio famoso, el “Doy consejo a fuer de viejo, /nunca sigas mi consejo”). Como escribe Muñoz Millanes, en Juan de Mairena “la ironía es inseparable del diálogo” (491).

Tenemos, pues, que Mairena enseña Retórica de modo apócrifo y quiere restaurar la Escuela Popular de Sabiduría Superior de su maestro Abel Martín, que sólo tendría dos cátedras, la de Sofística y la de Metafísica. En sus clases plantea una “nueva retórica” que se opone a la vieja retórica y a la vieja filosofía, un pensamiento poiético, que debe ser vivo y fecundo como la lengua del pueblo:⁷ para Mairena, la claridad debe darse en el lenguaje, porque si no se da en el lenguaje, no se ha dado previamente en el pensamiento. Claridad es sinónimo, para él, de brevedad y elegancia. Ese arte del lenguaje debe ser algo popular, debe estar radicado en la entraña misma del pueblo (y aquí de nuevo podríamos ver un paralelismo claro con Lope). La lengua viva rehúye la escritura y las conceptualizaciones racionalistas. La retórica es pensamiento hablado: “La escritura es la cárcel del lenguaje, como el cuerpo es la cárcel del alma”.⁸ Otra idea clave de su pensamiento es la distinción entre la filosofía (que trabaja con abstracciones, con conceptualizaciones) y la poesía (que trabaja con imágenes).

Valga lo dicho, en apretado resumen, para una somera presentación del heterónimo Mairena y de los temas principales que plantea su poética. Pasemos ahora a la consideración de las ideas de Mairena y Machado –negativas, en general, aunque con matices– acerca del Barroco literario español.

2. MAIRENA/MACHADO Y EL BARROCO LITERARIO ESPAÑOL

La primera idea que debo recordar es que las opiniones que Antonio Machado expone sobre Lope, Cervantes, Góngora, Calderón y otros autores, es decir, sobre el Barroco literario español, se encuentran dispersas en varios lugares de su obra: no sólo en “El Arte poética de Juan de Mairena”, incluida en su *Cancionero apócrifo*, o en el libro recopilatorio *Juan de Mairena* (1936), sino también en los prólogos de sus obras, en especial en las palabras resumen de su “Poética” para la famosa *Antología* de Gerardo Diego de 1931; en algunos pasajes de los artículos recogidos en *La guerra*, etc.

La segunda idea, idea esencial, es que, como no podía ser menos, a Machado/Mairena le gustan los autores populares, cercanos al pueblo, o mejor

dicho, que son voz del pueblo: especialmente Cervantes y Lope de Vega; para él, Cervantes en el *Quijote* hace uso de la lengua del pueblo y condensa en sus páginas todo el saber popular, al tiempo que da entrada a multitud de elementos del folclore como refranes, cuentecillos... En cambio, no son de su agrado los escritores que tienen una concepción aristocráticamente culta de la literatura (Góngora) o aquellos que son excesivamente lógicos y racionales (Calderón). Su principal crítica del Barroco literario se centrará precisamente en su retoricismo alambicado, en su hueca palabrería. Esto lo apreciamos de una forma muy clara en el capítulo 5 de Juan de Mairena,⁹ epígrafe “(Sobre el barroco literario)”:

El cielo estaba más negro
que un portugués embozado,

dice Lope, en su *Viuda valenciana*, de una noche sin luna y anubarrada.

Tantos papeles azules
que adornan letras doradas,

dice Calderón de la Barca, aludiendo al cielo estrellado.

Reparad en lo pronto que se amojama un estilo, y en la insuperable gracia de Lope. (75)

A Lope lo denomina “aquel monstruo de la naturaleza, prodigio de improvisadores, que se llamó Lope Félix de Vega Carpio” (88). Y más adelante, en el capítulo 34, introduce una consideración sobre los estilos de Lope y Calderón (situada entre una reflexión política y otra dedicada al folclore andaluz):

Si definiéramos a Lope y a Calderón, no por lo que tienen, sino por lo que tienen de sobra, diríamos que Lope es el poeta de las ramas verdes; Calderón, el de las virutas. Yo os aconsejo que leáis a Lope antes que a Calderón. Porque Calderón es un final, un final magnífico, la catedral de estilo jesuita del barroco literario español. Lope es una puerta abierta al campo, a un campo donde todavía hay mucho que espigar, muchas flores que recoger. Cuando hayáis leído unas cien comedias de estos dos portentos de nuestra dramática, comprenderéis cómo una gran literatura tiene derecho a descansar, y os explicaréis el gran barranco poético del

siglo XVIII, lo específicamente español de este barranco. Comprenderéis, además, lo mucho que hay en Lope de Calderón anticipado, y cuánto en Calderón de Lope rezagado y aun vivo, sin reparar en los argumentos de las comedias. Y otras cosas más que no saben los eruditos. (215-16)¹⁰

Y, tras una separación marcada tipográficamente con un asterisco, se añade:

Respóndate, retórico, el silencio.

Este verso es de Calderón. No os propongo ningún acertijo. Lo encontraréis en *La vida es sueño*. Pero yo os pregunto: ¿por qué este verso es de Calderón, hasta el punto que sería de Calderón aunque Calderón no lo hubiera escrito? Si pensáis que esta pregunta carece de sentido, poco tenéis que hacer en una clase de Literatura. Y no podemos pasar a otras preguntas más difíciles. Por ejemplo: ¿por qué estos versos:

Entre unos álamos verdes,
una mujer de buen aire,

que recuerdan a Lope, son, sin embargo, de Calderón? A nosotros sólo nos interesa el hecho literario, que suele escapar a los investigadores de nuestra literatura. (216)¹¹

Estas ideas maironianas –machadianas, en el fondo– sobre la necesaria sencillez de la expresión literaria las podríamos ilustrar con varios pasajes de *Juan de Mairena*, pero quiero recordar tan sólo dos ejemplos destacables. En el capítulo 1, “Habla Juan de Mairena a sus alumnos”, leemos lo siguiente (son unas palabras que suelen recordarse con frecuencia):

–Señor Pérez, salga usted a la pizarra y escriba: “Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa”.

El alumno escribe lo que se le dicta.

–Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético.

El alumno, después de meditar, escribe: “Lo que pasa en la calle”.

Mairena. –No está mal. (53)

Esta misma idea, la necesidad de huir del barroquismo, de la expresión gran-

dilocuente y retórica, la desarrolla Machado en el capítulo 5, que se presenta bajo el epígrafe “(Ejercicios poéticos sobre temas barrocos)”:

Lo clásico –habla Mairena a sus alumnos– es el empleo del sustantivo, acompañado de un adjetivo definidor. Así, Homero llama hueca a la nave; con lo cual se acerca más a una definición que a una descripción de la nave. En la nave de Homero, en verdad, se navega todavía y se navegará mientras rija el principio de Arquímedes. Lo barroco no añade nada a lo clásico, pero perturba su equilibrio, exaltando la importancia del adjetivo definidor hasta hacerle asumir la propia función del sustantivo. (76-77)

Y en el capítulo 37, bajo el titulillo “(Amplificación superflua)”, leemos:

–Daréte el dulce fruto sazonado del peral en la rama ponderosa.
 –¿Quieres decir que me darás una pera?
 –¡Claro! (237)

Sin duda, Machado no gustaba de expresiones perifrásticas del tipo “crestadas aves/cuyo lascivo esposo vigilante/doméstico es del sol nuncio canoro” (Góngora, *Soledad primera*, vv. 292-94). Rechaza tajantemente a través de su Mairena el culto a la dificultad, a lo difícil artificial, el uso de imágenes rebuscadas que sólo sirven, en su opinión, para disfrazar conceptos fríos. Por el contrario, en la escritura poética deben prevalecer las intuiciones. Por eso el Barroco, en general, no tiene la gracia y sencillez de lo espontáneo. Pero Machado sabe también que hay bellezas en el corpus de Góngora. Así, a propósito de un par de versos de expresión temporal: “El día dormido/de cerro en cerro y sombra en sombra yace”, comenta que son de “Góngora, el bueno, nada gongorino, el buen poeta que llevaba dentro el gran pedante cordobés” (181).¹² Y en otro pasaje:

Aunque el gongorismo sea una estupidez, Góngora era un poeta; porque hay en su obra, en toda su obra, ráfagas de verdadera poesía. Con estas ráfagas por metro habéis de medirle. (285)

Ahora bien, para calibrar en su justa medida el valor de estas andanadas que sobre el Barroco literario (entendido en el sentido de ‘barroquismo exagerado’) descarga Mairena/Machado, hay que considerarlas en el contexto del desarrollo de la nueva poesía en los años 20, cuando los jóvenes poetas de la

que pronto vendría a ser la Generación del 27 se impregnan de las vanguardias (el Surrealismo, sobre todo) y cultivan una poesía destemporalizada, en un momento en que surge además todo un movimiento poético de raigambre neogongorina. Machado no gustaba de esas frías metáforas e imágenes conceptuales, vacías de calor humano, que poblaban los poemarios de estos poetas jóvenes. Recordemos lo que escribía en su célebre “Poética” de 1931:

Me siento [...] algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos proceden a una destemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de las imágenes más en su función conceptual que emotiva.

No le parecía bien esa poesía pura o del intelecto, deshumanizada, pues entendía que la poesía debía ser ante todo cordial: debía nacer del corazón y hablar al corazón, no nacer del intelecto y dirigirse al intelecto. En un artículo de 1955, “Antonio Machado y el barroco literario”, María Antonia Nogales exponía cómo Machado critica la poesía barroca –sin hacer distinción entre el culteranismo y el conceptismo– precisamente porque se trata de una poesía que carece de temporalidad y rinde culto a lo difícil artificial:

El poeta barroco hace de la dificultad en sí misma objeto de poesía, y si esta dificultad no existe en la realidad, él la crea aunque para ello tenga que violentar el fondo y forma del verso. [...] Esta violencia de fondo y forma en el Barroco, le hace perder la gracia y sencillez de lo espontáneo, que se brinda como es, y que no compensará nunca lo bruñido y limado del estilo. (154-55)

En 1981, otro artículo de Juventino Caminero, “Una desmitificación del Barroco: Calderón en la estética poética de Antonio Machado”, abunda en estas explicaciones. Comenta que Machado ofrece una visión desmitificadora del Barroco literario; para él, “el Barroco se caracteriza por una gran pobreza de intuición en todas las acepciones de esta palabra” (34), y recuerda este pasaje machadiano correspondiente al proyecto de discurso para el ingreso en la Real Academia Española:

El nuevo barroco literario, como el de ayer, mal interpretado por la crítica, nos da una abigarrada y profusa imagería conceptual. Hoy como ayer conceptistas y culteranos tienen el concepto, no la intuición, por denomi-

nador común. Cuando leemos a algún poeta de nuestros días –recordemos a Paul Valéry entre los franceses, a Jorge Guillén entre los españoles– buscamos en su obra la línea melódica trazada sobre el sentir individual. No la encontramos. Su frigidéz nos desconcierta, y, en parte, nos repele. ¿Son poetas sin alma? Yo no vacilaría en afirmarlo, si por alma entendemos aquella cálida zona de nuestra psique que constituye nuestra intimidad, el húmedo rincón de nuestros sueños humanos, demasiado humanos, donde cada hombre cree encontrarse a sí mismo al margen de la vida cósmica y universal. Esta zona media que fue mucho, si no todo, para el poeta de ayer, tiende a ser el campo vedado para el poeta de hoy. En ella queda lo esencialmente anímico: lo afectivo, lo pasional, lo concupiscente, los amores, no el amor *in genere*, los deseos y apetitos de cada hombre, su íntimo y único paisaje, su historia tejida de anécdotas singulares. A todo ello siente el poeta actual una invencible repugnancia, de todo ello quisiera el poeta purificarse para elevarse mejor a las regiones del espíritu. Porque este poeta sin alma no es, necesariamente, un poeta sin espiritualidad, antes aspira a ella con la mayor vehemencia. (Cito por Caminero 35-36)

Insiste Caminero en que “los mismos criterios que se emplean para desacreditar el barroco de Calderón son los que se aplican al nuevo barroco literario contemporáneo”, y señala que toda esta crítica se resume en dos ideas:

En primer lugar, el centro del poema para los poetas barrocos es el concepto, y no la intuición, como en el caso de la lírica intimista; en segundo lugar, en el poema barroco es terreno vedado la expresión de la intimidad, es decir, lo efectivo, emotivo y pasional de cada hombre. Todo esto confirma la tesis fundamental de la lírica de Machado: la captación intuitiva del fluir vital del poeta. (36)¹³

Y concluye que

la evaluación negativa de Calderón se realiza en función de la concepción general estética de Machado y los criterios empleados van en consonancia con los principios fundamentales que rigen su propia y personal praxis poética. Se ha comprobado, además, que la desautorización de la poesía de Calderón ha encontrado una reiteración paralela en las tendencias neobarrocas –o asimilables al barroco– del siglo XX. (48)

En fin, un artículo de 1989 de Jaime Siles, “Machado y el barroco antiguo y nuevo: estudio de materiales y cálculo de resistencias”, profundiza en la contextualización de todas las referencias negativas al Barroco en ese momento (finales de los años 20) de aparición de la nueva poesía. Explica que Machado critica la creación abusiva de imágenes, el culto a las metáforas, el revestimiento de conceptos (el “álgebra superior de las metáforas”). Le molesta la poesía que destaca por su conceptismo, por su metaforismo y, sobre todo, por su metaforismo conceptista. Pero, más que en el siglo XVII, está pensando en su contexto cercano, sobre todo en la lírica cada vez más barroca del Juan Ramón Jiménez posterior a 1916 y en la recuperación que del Barroco hacen los jóvenes del 27 (arte como juego, surrealismo...). Señala Siles que

Machado ve, prefigurado ya en el Barroco, el conjunto de posibles errores en que la literatura escrita entonces por los jóvenes puede incurrir: 1) la creación abusiva y gratuita de imágenes; 2) la pertinaz formulación de enigmas; 3) el culto a las metáforas; y 4) el revestimiento de conceptos. (75a)¹⁴

En suma, por decirlo con palabras de Machado en *Los complementarios*, ese metaforismo conceptual “ciega las fuentes de la emoción humana”. Precisamente en el mismo cuaderno encontramos también una breve nota titulada “Apuntes sobre el barroco literario español. Culteranismo y conceptismo”, en la que se señalan dos temas para desarrollar: “Sobre el uso discursivo y conceptual de las imágenes” y “Lo lógico y lo intuitivo”. En otro pasaje de *Los complementarios* explica Machado:

El barroco literario español ha empleado frecuentemente las metáforas para cobertura de conceptos. Ha hecho algo peor: un uso lógico, conceptual, de las metáforas. Fue Calderón, no Góngora, quien, a mi juicio, tuvo entre algunas excelencias mayores, la maestría del uso superfluo de las metáforas. (*Los complementarios* 82, nota)

Y en otro lugar del mismo libro:

¿Quién leyendo a Quevedo o a Góngora culterano no verá claramente que la poesía –no ya la lírica– es algo definitivamente muerto? ¿Quién, que sepa leer a Calderón, nuestro gran barroco, no verá en él un punto final? Son, no obstante, los tres grandes maestros de la metáfora. Y estos

tres robustos ingenios, digámoslo de paso, representan no solamente el agotamiento lírico de la raza, sino *piétinement sur place* de su pensamiento lógico, que retrocede ante las ideas, y se encierra en laberinto de conceptos, de tópicos, de definiciones. Son tres escolásticos rezagados, tres barrocos, en quienes las imágenes no solamente suelen estar vacías de intuiciones, sino que se emplean para enturbiar conceptos y disfrazar la estéril superficialidad del pensamiento. (*Los complementarios* 106)

Frente a –o contra– todo ese “barroquismo”, Juan de Mairena reacciona en favor de una estética popular, como ha destacado Gutiérrez:

Esta normativización llevará a Mairena a determinar qué es lo más “español” y lo más “popular”, según sus principios estético-literarios. Así, por ejemplo, Lope será más “español” que Calderón, porque, a entender de Mairena, el primero se nutre del folklore popular e imita la “lengua viva”. (638)

En efecto, Mairena presentará a Cervantes y a Lope (y en época más reciente a Espronceda y Bécquer) como los máximos representantes del pueblo-poeta. El consejo a sus alumnos, posibles aprendices de escritor, será evitar siempre el barroquismo alambicado y quedarse con la expresión sencilla y natural:

Huid del preciosismo literario, que es el mayor enemigo de la originalidad. Pensad que escribís en una lengua madura, repleta de folklore, de saber popular, y que ése fue el barro santo de donde sacó Cervantes la creación literaria más original de todos los tiempos. (101)

Otras veces encontraremos la contraposición Cervantes *vs.* Calderón, por ejemplo en la “Carta a David Vigodsky. Leningrado”, que forma parte de *La guerra*, colección de trabajos escritos en el fragor de la contienda. Ahí afirma Machado que el alma rusa

encontrará un eco profundo en el alma española, no en la calderoniana, barroca y eclesíástica, sino en la cervantina, la de nuestro generoso hidalgo Don Quijote, que es, a mi juicio, la genuinamente popular, nada católica, en el sentido sectario de la palabra, sino humana y universalmente cristiana. (73)

Se alegra por el hecho de que el hispanista ruso le ha anunciado su traducción de *El mágico prodigioso*, “el magnífico drama de Calderón de la Barca”. Y remacha:

El teatro calderoniano es, a mi juicio, la gran catedral estilo jesuita de nuestro barroco literario. Su traducción a la lengua rusa llenará de orgullo y satisfacción a todos los amantes de nuestra literatura. (75)¹⁵

Abundando en estas ideas, Gutiérrez ha indicado que, durante la guerra, Mairena transforma la defensa de una estética popular, con la que identifica el concepto de “lo tradicional”, en una verdadera “defensa de España” (640): proclama que “el verdadero arte lo hace el pueblo” y recupera así la tradición para la República. Paradigmática, en este sentido, es la utilización que hace Machado del mito del Cid, cuando echa mano de él para referirse a don Rodrigo en contraposición a los infantes de Carrión, es decir, cuando opone el señorío castellano y el señoritismo leonés (son unas palabras fechadas en “Madrid-Agosto 1936”):

No faltará quien piense que las sombras de los yernos del Cid acompañan hoy a los ejércitos facciosos, y les aconsejan hazañas tan lamentables como aquella del “roble de Corpes”. No afirmaré yo tanto, porque no me gusta denigrar al adversario. Pero creo, con toda el alma, que la sombra de Rodrigo acompaña a nuestros heroicos milicianos, y que en el Juicio de Dios que hoy, como entonces, tiene lugar a orillas del Tajo, triunfarán otra vez los mejores. O habrá que faltarle el respeto a la misma divinidad. (*La guerra* 22-23)

3. BREVES NOTAS SOBRE LA PRÁCTICA TEATRAL DE ANTONIO Y MANUEL MACHADO

Hasta ahora he comentado algunos aspectos de las opiniones de Mairena/Machado en lo que guarda relación con el Barroco literario español. Pasemos ahora de la teoría a la praxis, y concretamente a la praxis dramática, para examinar qué puntos de conexión observamos con el teatro del Siglo de Oro.¹⁶

Comenzaré recordando que la práctica teatral de los hermanos Machado conecta claramente con el teatro clásico español: no es sólo que ambos reflexionen sobre ese teatro, o que adapten en forma de refundiciones algunas de sus piezas, sino que además, cuando escriban su teatro original, será fácil en-

contrar en él claras huellas y ecos del teatro aurisecular. Es algo que ha puesto de relieve Alberto Romero Ferrer (1998, 381a):

Los hermanos Machado emprenden una cierta revalorización teórica y práctica del teatro clásico español entre 1924 y 1931, de la mano de una serie de refundiciones de Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca. Se trataba, en todo caso, de una labor solidaria con sus respectivas apreciaciones de la tradición literaria española, uno de cuyos pilares debía situarse en el teatro del Siglo de Oro. En síntesis, para ambos poetas, ahora dramaturgos, el texto clásico suponía, además de un excelente material dramático, uno de los mecanismos más eficaces para la reactivación del panorama teatral de los años veinte, justo en unos momentos para los que se predicaba la crisis más absoluta de Talía. Los clásicos, desde un punto de vista teatral, para Antonio y Manuel Machado, suponían un nítido exponente de simbiosis entre tradición, renovación y vanguardia.

En efecto, los años 1920-1936 son años de crisis para el teatro. Azorín, Valle-Inclán o Unamuno, entre otros, intentaron diferentes vías de renovación de la escena española. Los hermanos Machado otra: para regenerarla usaron las refundiciones de piezas clásicas, situándose en una línea en la que también estaban por aquellos años Enrique Díez-Canedo, Cipriano de Rivas Cherif, la *Revista de Occidente*, García Lorca con *La Barraca* y Margarita Xirgu, que habían defendido una vuelta a la gran dramaturgia barroca.

Una circunstancia que hay que tener en cuenta es la gran demanda de textos que existía en aquel momento para satisfacer las necesidades de los teatros comerciales. Además del valor y el prestigio de imitar a los grandes dramaturgos barrocos, conviene considerar este apremio comercial a la hora de explicar el alto número de refundiciones en la época. Explica Romero Ferrer (1998, 382a-b) que

en muchas ocasiones, la refundición respondía más a necesidades de tipo comercial, que a un deliberado interés literario por recuperar una obra o un autor de los llamados clásicos. Con todo ello, a finales del siglo XIX y en los primeros decenios del XX, los dramaturgos y comediógrafos se veían sometidos a un proceso de superproducción que les lanzaba a la búsqueda de soluciones, con las que poder dar respuesta rápida a la fuerte exigencia de textos –un número considerable– que se demandaba

desde las empresas y las compañías teatrales. La refundición, de igual manera que otras prácticas habituales como la colaboración, la traducción o la adaptación, era una vía que garantizaba el rápido y seguro abastecimiento de una industria –la teatral– que observaba los textos pretéritos como un potencial de recambio, cuando las necesidades y las circunstancias así lo exigían.

Vemos que este aspecto emparenta ese momento en que producen teatro los Machado con la época de Lope, cuando se estaba produciendo la profesionalización del teatro, en las últimas décadas del siglo XVI, y existe la necesidad de abastecer los nuevos corrales de comedias, lugares destinados específicamente para la representación de obras teatrales. Por otra parte, la apuntada necesidad de un pacto del dramaturgo con los gustos del público es la misma idea nuclear que recorre el *Arte nuevo* de Lope, quien si algo tenía claro era que su triunfo se asentaba en satisfacer el gusto del vulgo.¹⁷

En suma, en un momento de notable crisis teatral los hermanos Machado, en sus reflexiones teóricas y, sobre todo, en su práctica teatral, volvieron la vista al teatro español del Siglo de Oro y revalorizaron los textos clásicos. Los dos juntos, y con la colaboración de José López y Pérez-Hernández, acometieron varias refundiciones: la primera es *El condenado por desconfiado*, de Tirso, pieza estrenada en el Teatro Español de Madrid, el 2 de enero de 1924, por la compañía de Ricardo Calvo y Muñoz (el texto saldría publicado en 1930, en *La Farsa*, núm. 145). Cito de nuevo a Romero Ferrer (1998, 383a), quien explica muy bien el entronque con el gusto popular:

Con este estreno, iniciaban los Machado una campaña que pretendía la revalorización escénica del teatro clásico español, dentro de un contexto mucho más amplio y ambicioso, en el que se buscaban las directrices de una renovación en las tablas. Una renovación que observaba la comedia áurea, simultáneamente, como un campo nada desdeñable para la experimentación y la investigación teatrales, y, también, como una plataforma provista de recursos, mecanismos y actitudes, en los que se unía al prestigio literario de los textos, la total solvencia y eficacia comunicativa con un público popular.

Si Lope en su *Arte nuevo* supo conciliar público y escena, los Machado se proponen recuperar el teatro clásico aurisecular con el mismo fin. Se trataría de

mostrarle al público un posible camino para el teatro a través de la modernización de la comedia nueva, tal como destacó Antonio Machado en una nota previa al estreno:

Averigüemos si la obra que apasionó a nuestros abuelos del siglo XVII, en sus comienzos conserva para nosotros, hombres del siglo XX, algún valor emotivo, si es capaz todavía de cautivar nuestra atención y de movernos al aplauso.

Esta experiencia que los actores del Teatro Español, los insignes Calvo y Muñoz, y los refundidores intentarán mañana es, en cierto modo, una aventura no exenta de peligro. La obra será representada sin añadidos, ornato ni rellenos. Se respeta el original del maestro Tirso y se pretende de él que cautive al público actual, cuyos hábitos sentimentales siguen los cauces de la dramática moderna, muy apartados de nuestra dramática del Siglo de Oro. (Cito por Romero Ferrer 1998, 383a-b)¹⁸

Otros dos títulos de Lope refundidos por los Machado, también con la colaboración de José López y Pérez-Hernández, fueron *Hay verdades que en amor* y *La viuda valenciana*. De estas dos piezas se conservan escasas referencias, sólo algunas breves menciones en *Los complementarios*. Más datos tenemos acerca del estreno de *La niña de plata*, en el Teatro Lara de Madrid, el 19 de enero de 1926, por la compañía de Lola Membrives (el texto se publicaría en 1929, *La Farsa*, núm. 97). Esta combinación Lope-hermanos Machado-Membrives obtuvo éxito, y el resultado fue calificado de “arte puro y excelso” por el crítico Rodolfo de Salazar en *Blanco y Negro*:

En Lara, los exquisitos poetas hermanos Machado han deleitado al público, en unión de Lola Membrives, que reapareció allí al frente de su excelente compañía, notablemente reformada, con una refundición de *La niña de plata*, de Lope de Vega. ¡Arte puro y excelso! ¿Para qué hablar de las bellezas de la obra, si el nombre del autor lo dice todo y las firmas de Manuel y Antonio Machado son una garantía y Lola Membrives es la protagonista? Confesada nuestra admiración y consignado el aplauso unánime, queda dicho todo.¹⁹

También es conocido el estreno de *El perro del hortelano*, el 27 de febrero de 1931, en el Teatro Español, a cargo de la compañía de María Guerrero y Díaz

de Mendoza (el texto saldría en *La Farsa*, agosto de 1931, núm. 206). Merece la pena reproducir entera la autocrítica firmada por los dos hermanos en ABC (26 de febrero de 1931: 23), pues explica algunas ideas acerca de su quehacer refundidor:

Entre los buenos servicios que pueden ofrecerse al teatro español está, pensamos, el de popularizar sus obras maestras. Ocurre con éstas, además, que son de todos los tiempos. Es decir, que los años, los siglos, no las han marchitado ni hécholes perder su gran interés humano ni su prestigio artístico, en la mayoría de los casos.

Estos amores de la condesa Diana de Belflor y su secretario Teodoro, en *El perro del hortelano*, son tan de hoy como de ayer, de siempre. Y a pesar de la larga serie de comedias a que han dado origen, desde Lope hasta hoy mismo, en ninguna han alcanzado expresión más bella, realidad más profunda, verdad más penetrante.

La infinita gracia, la deliciosa picardía con que Diana y Teodoro defienden su amor contra los prejuicios sociales que los separan –hasta rendirse a la pura y avasalladora verdad de un cariño ineluctable–, no han sido nunca superadas en la escena española ni en la extranjera. Ni mejoradas, en cuanto a la hondura psicológica ni aun a la atrevida y exquisita sensualidad que trascienden.

Conservar en toda su integridad este delicioso y graciosísimo dúo de amor, despojándolo únicamente de algunos accidentes ajenos al asunto y en cierto modo extravagantes, ha sido todo nuestro cuidado hasta ahora. Y ahora, el de pedir al público un aplauso para Lope de Vega, padre maravilloso del teatro español, y para los nuevos María Guerrero y Fernando Mendoza, que interpretan *El perro del hortelano* con tanto acierto como devoción. (*Escritos dispersos* 343-44)

Para completar el panorama, deberíamos recordar que el 14 de febrero de 1947, en el Corral del Príncipe, se estrenó *La malcasada* de Lope, en versión de Manuel Machado acabada por Pemán y Agustín González. En fin, acerca del proyecto para una posible adaptación de *El príncipe constante* de Calderón se conservan breves notas en *Los complementarios*.

En suma, los hermanos Machado llevan a cabo un completo aprendizaje en las piezas de los clásicos, particularmente Lope, y en menor medida Tirso y Calderón, que influye asimismo en sus credos estéticos. Con ello pretendían

renovar el teatro moderno español, no sólo a través de sus refundiciones, sino también con sus obras originales, en las que, como resume Romero Ferrer (1998, 384b),

perviven recursos, temas, convenciones, mecanismos, todos ellos de una marcada ascendencia clásica, como es el caso del travestismo, la ambientación histórica, el uso de embozados o la utilización de temas tradicionales, muy a la usanza de las líneas que rigen en la preceptiva dramática barroca y romántica.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Con el presente trabajo he pretendido tender algunos puentes entre Lope de Vega y Antonio Machado. Algunos de los paralelismos posibles revisten un carácter muy general, como puede ser el hecho de que tanto uno como otro escritor gusten de usar máscaras, disfraces y heterónimos (en el caso del Fénix, baste recordar algunos nombres como Zaide, Belardo o Tomé de Burguillos; en el del poeta sevillano, ya nos han salido en estas páginas el de Abel Martín y, sobre todo, el de Juan de Mairena, pero no son los únicos que utilizó...). Otra afinidad es que los dos coinciden en el aprecio de lo popular (e incluso en la amplia utilización de elementos del folclore): así, uno escribe un teatro acomodado al gusto del vulgo, mientras que el otro abogó siempre por una poesía de raigambre popular.

Si nos situamos con la perspectiva del *Arte nuevo* al fondo, también podríamos aventurar algunos paralelismos interesantes,²⁰ poniendo en relación el poema lopesco con el *Arte poética* del heterónimo Mairena: Lope y Mairena/Machado escriben nuevos artes poéticos que reaccionan frente a las poéticas anteriores (teatral en un caso, lírica en el otro), pero los dos lo hacen de forma asistemática, no rigurosa o completa; asimismo, los dos usan la ironía con intencionalidad crítica y a veces autocrítica.

También he tratado de resumir las opiniones de Machado sobre el Barroco literario español, en las que apreciamos una valoración negativa de los escritores más cultos y difíciles (Góngora, Calderón) y positiva de los autores más sencillos y fáciles (Cervantes, Lope). Por supuesto, Machado tampoco compone un tratado sistemático sobre el arte barroco, sino que se trata de reflexiones sueltas vertidas aquí y allá a lo largo de muchas de sus páginas. Ya se ha señalado que todas las críticas del Barroco español se centran en los excesos retóricos y

metafóricos y que, en realidad, los dardos de ese antibarroquismo machadiano, más que contra Góngora o Calderón, iban dirigidos contra la poesía pura, des-temporalizada, escrita en sus inicios por los jóvenes poetas del 27, varios de los cuales conocen momentos de un vivo fervor neogongorino.

En fin, otro anclaje de Machado con el Siglo de Oro español lo tenemos en su propio teatro, escrito en colaboración con su hermano Manuel. En este sentido, las huellas de la comedia nueva española se observan, claro está, en la práctica de las refundiciones de piezas antiguas, pero también en sus obras originales, en las que perviven estructuras dramáticas y convenciones genéricas, modelos para la construcción de determinados personajes, argumentos, temas y numerosos motivos de nuestro teatro clásico.

Notas

1. Este trabajo se integra en el proyecto “Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación (TECE-TEI)”, patrocinado por el Programa CONSOLIDER-INGENIO 2009, del Plan Nacional de I+D+I (código CSD2009-00033) del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.
2. Sobre los apócrifos machadianos ver Cobos 1970, Barjau, Royo y Guzmán, Lourenço y Gutiérrez.
3. “Cuando publique el libro dejaré ya de escribir de Juan de Mairena en los periódicos”, entrevista sin firmar en *Heraldo de Madrid*, 19 de marzo de 1936: 13; cito por *Escritos dispersos* 404. Machado había firmado un contrato con Espasa-Calpe para un libro provisionalmente titulado *Conversaciones de Mairena con sus discípulos*. “Poco después –no se ha podido comprobar la fecha, pero parece que empezada ya la guerra– Espasa-Calpe publica los artículos de *Diario de Madrid* y *El Sol*, con apenas variantes, en el libro definitivamente titulado *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Sólo es inédito el último de los cincuenta apartados, que versa sobre las coplas populares. En la cubierta los nombres de autor y editor se destacan en letras azul marino y, en rojas, el título *Juan de Mai-*

rena. El frontispicio es un hermoso retrato del maestro apócrifo realizado por José Machado, con la indicación de que muestra su aspecto en 1898 (es decir, a los 33 años). Tiene, como incumbe en fecha tan señalada, un ademán dolorido, con los ojos mirando hacia abajo” (Gibson 2007b, 590).

4. Por su parte, Tuñón de Lara añade: “Hay también algunos escritos, de los que Machado publicó en *La Vanguardia* de Barcelona, en que utiliza la figura del profesor apócrifo, pero que hasta ahora se han considerado como textos aparte” (206). Y valora el conjunto así: “Andando el tiempo, las páginas de Juan de Mairena cuyo impacto primero quedó, tal vez, algo difuso, por el cruel estallido de la guerra, han quedado como uno de los más fecundos breviaros del pensamiento español. Es, sin duda alguna, como una verdadera enciclopedia de radical (de raíz) sabiduría humana, limpia y sencillamente popular, despojada de la hojarasca del ‘saber’ erudito” (206).
5. Es lo que sugiere también uno de los célebres proverbios machadianos: “El ojo que ves no es/ojo porque tú lo veas;/es ojo porque te ve”.
6. Para una interpretación general del *Arte nuevo*, todavía vigente, ver Rozas 1976.
7. Ver García de la Concha y Piñero Moral; para otras cuestiones relacionadas con la prosa y el pensamiento machadiano remito a González, Gutiérrez-Girardot, Cobos y Sánchez Barbudo.
8. Resumen en todo este párrafo las ideas de Piñero Moral.
9. Todas mis citas del *Juan de Mairena* son por la edición de Pablo del Barco.
10. Ver Matas Caballero, Ramos Ortega y Rodríguez Baltanás. En otra copla machadiana leemos: “El pensamiento barroco/pinta virutas de fuego/hincha y complica el decoro”, citada por Alvar en su estudio preliminar a *Los complementarios* 31.
11. Nótese de paso en el final de esta cita, y también en el de la anterior, la ironía maireniana contra los investigadores y eruditos...
12. Estas palabras recuerdan la distinción tradicional de un Góngora príncipe de la luz y otro Góngora príncipe de las tinieblas.
13. Caminero estudia la contraposición que se establece en “El Arte poética de Juan de Mairena” entre la “lírica cordial” representada por las coplas a la muerte de su padre de Jorge Manrique y la “lógica rimada” del soneto a las flores de *El príncipe constante* de Calderón.
14. Y añade: “La crítica de Machado al Barroco [...] pone el énfasis de todo su reparo en esto: en que la lírica de este periodo convierte la poesía en

- pensamiento pensante y no en emoción e intuición sentientes” (75b).
15. Las palabras que emplea para valorar el teatro calderoniano son casi las mismas que en *Juan de Mairena*, capítulo 34, que ya he citado anteriormente.
 16. Sobre el teatro de los hermanos Machado, ver Guerra, Baamonde, Rubio Jiménez y Romero Ferrer 1996; para su relación con el teatro barroco, ver De Paco, García Lorenzo y Puente Mayor.
 17. Recordemos los famosos versos del *Arte nuevo*: “Y escribo por el arte que inventaron/los que el vulgar aplauso pretendieron,/porque, como las paga el vulgo, es justo/hablarle en necio para darle gusto” (vv. 45-48).
 18. Interesa destacar que, simultáneamente al estreno de sus refundiciones, los hermanos Machado estaban llevando a las tablas sus piezas originales; así, en 1926 estrenaron *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*; y años después, el éxito de su adaptación de *El perro del hortelano* vendría a coincidir, aproximadamente, con el de *La Lola se va a los puertos*.
 19. Reseña en *Blanco y Negro*, sección de actualidades teatrales, 24 de enero de 1926; cito por Romero Ferrer 1998, 384a.
 20. Hay en el *Juan de Mairena* una referencia que pudiera aludir al *Arte nuevo*, cuando dice: “Hasta nuestros grandes dramáticos del Siglo de Oro metidos a censores y preceptistas, no hicieron cosa mejor que pedantear en torno a Aristóteles” (151).

Obras citadas

- Baamonde, Miguel Ángel. *La vocación teatral de Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1976.
- Bravo, José Antonio. “Sentido de la prosa en *Juan de Mairena*, de Antonio Machado”. *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998. 451-57.
- Barjau, Eustaquio. *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo: tres ensayos de lectura*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Caminero, Juventino. “Una desmitificación del Barroco: Calderón en la esté-

- tica poética de Antonio Machado”. *Letras de Deusto* 11 (1981): 23-54.
- Cobos, Pablo de A. *Humorismo de Antonio Machado en sus apócrifos*. Madrid: Arcos, 1970.
- . *El pensamiento de Antonio Machado en “Juan de Mairena”*. Madrid: Ínsula, 1971.
- De Paco de Moya, Mariano. “El teatro de los Machado y Juan de Mairena”. *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*. Vol. 1. Murcia: Universidad de Murcia, 1977. 463-78.
- García de la Concha, Víctor. “La nueva retórica de Antonio Machado”. *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*. Vol. 1. Sevilla: Ediciones Alfar, 1990. 13-32.
- García Lorenzo, Luciano. “Antonio Machado ante el teatro barroco”. *Antonio Machado hoy (1939-1989)*. Ed. Paul Albert. Madrid: Casa de Velázquez/Fundación Antonio Machado, 1994. 227-33.
- Gibson, Ian. *Cuatro poetas en guerra*. Barcelona: Planeta, 2007a.
- . *Ligero de equipaje: la vida de Antonio Machado*. Madrid: Punto de Lectura, 2007b.
- González, Rafael Antonio. *La prosa de Antonio Machado en la metafísica poética*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1955.
- Guerra, Manuel H. *El teatro de Manuel y Antonio Machado*. Madrid: Mediterráneo, 1966.
- Gutiérrez, Adriana. “Continuidad y ruptura en los heterónimos apócrifos de Antonio Machado: Juan de Mairena antes y durante la guerra”. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de Julio de 1998*. Eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar. Vol. 2. *Siglo XVIII. Siglo XIX. Siglo XX*. Madrid: Asociación Internacional de Hispanistas/Editorial Castalia/Fundación Duques de Soria, 2000. 637-42.
- Gutiérrez-Girardot, Rafael. *Poesía y prosa de Antonio Machado*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- Lourenço, António Apolinário. *Identidad y alteridad en Fernando Pessoa y Antonio Machado: Álvaro de Campos y Juan de Mairena*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- Machado, Antonio. *Los complementarios*. Ed. crítica Domingo Ynduráin. 2 vols. Madrid: Taurus, 1972.
- . *Los complementarios*. Ed. Manuel Alvar. Madrid: Cátedra, 1980.
- . *Proyecto del discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua*. Madrid: El Observatorio, 1986.

- . *Poesía y prosa*. Ed. crítica Oreste Macrí con la colaboración de Gaetano Chiappini. Madrid: Espasa Calpe/Fundación Antonio Machado, 1989.
- . *Juan de Mairena: sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1936)*. Ed. Pablo del Barco. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- . *La guerra: dibujos de José Machado. 1936-1937*. Ed. Jaume Pont. Valencia: Editorial Denes, 2005.
- . *Escritos dispersos (1893-1936)*. Ed. Jordi Doménech. Barcelona: Octaedro, 2009.
- Matas Caballero, Juan. “El pensamiento crítico de Antonio Machado sobre el barroco literario”. *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*. Vol. 4. Sevilla: Ediciones Alfar, 1990. 109-24.
- Muñoz Millanes, José. “En torno a *Juan de Mairena*”. *Silva: studia philologica in honorem Isaías Lerner*. Eds. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado. Madrid: Castalia, 2001. 487-94.
- Nogales, María Antonia. “Antonio Machado y el barroco literario”. *Archivum* 5 (1955): 148-57.
- Piñero Moral, Ricardo. “Estética y nueva retórica en *Juan de Mairena*”. *El Basilisco: revista de filosofía, ciencias humanas, teoría de la ciencia y de la cultura* 21 (1996): 66-67.
- Puente Mayor, Antonio. “Ecos del barroco en el teatro de los hermanos Machado: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*”. *¿De qué se venga don Mendo?: teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX. Actas del congreso internacional conmemorativo del 125 aniversario del nacimiento de Pedro Muñoz Seca*. Eds. Alberto Romero Ferrer y M. Marieta Cantos Casenave. El Puerto de Santa María: Fundación Pedro Muñoz Seca, 2004. 481-88.
- Ramos Ortega, Manuel José. “Las ideas literarias en el Juan de Mairena periodístico (1934-1936)”. *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*. Vol. 1. Sevilla: Ediciones Alfar, 1990. 317-28.
- Rodríguez Baltanás, Enrique Jesús. “Las ramas verdes y las virutas: sentido y funcionamiento de la antinomia Lope/Calderón en el pensamiento literario de *Juan de Mairena*”. *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*. Vol. 1. Sevilla: Ediciones Alfar, 1990. 329-38.
- Romero Ferrer, Alberto. “Clásicos después de los clásicos: las refundiciones dramáticas de Manuel y Antonio Machado”. *Estudios de la Universidad de*

- Cádiz ofrecidos a la memoria del Profesor Braulio Justel Calabozo*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1998. 381-88.
- . *Los hermanos Machado y el teatro (1926-1932)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1996.
- Royo, Amelia Marta, y Martina Guzmán. “La prosa polifónica: ¿Machado, Abel Martín, Juan de Mairena?”. *Antonio Machado hoy: Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*. Vol. 1. Sevilla: Ediciones Alfar, 1990. 299-304.
- Rozas, Juan Manuel. *Significado y doctrina del “Arte nuevo” de Lope de Vega*. Madrid: SGEL, 1976.
- Rubio Jiménez, Jesús. “Los hermanos Machado y el teatro: algunos artículos olvidados”. *Ínsula* 423 (1982): 10.
- Sánchez Barbudo, Antonio. *El pensamiento de Antonio Machado*. Madrid: Guadarrama, 1974.
- Siles, Jaime. “Machado y el Barroco antiguo y nuevo: estudio de materiales y cálculo de resistencias”. *Ínsula* 506-507 (1989): 75-77.
- Tuñón de Lara, Manuel. *Antonio Machado, poeta del pueblo*. Madrid: Taurus, 1997.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.