

ELEMENTOS LIRICO-POPULARES EN EL TEATRO MACHADIANO

Miguel Cruz Giraldez
Universidad de Sevilla

Antonio y Manuel Machado son generalmente valorados por su poesía. Al primero se le reconoce como uno de los principales poetas de nuestra historia literaria. Su testimonio personal y su coherencia poética han contribuido a la aparición de exégesis centradas en sus valores éticos y en la ejemplaridad de sus trayectorias biográfica y literaria, que han dado lugar a la extensión de una imagen muy divulgada de Antonio Machado como escritor comprometido y enterizo. La difusión de este tópico ha corrido paralela con la acuñación de otro, consistente en la escasa apreciación de su hermano Manuel, visto como hombre y poeta a una distancia muy inferior a la de su hermano. Pero la realidad es que ni el autor de *Campos de Castilla* es siempre el poeta coherente que muchos han querido ver ni la obra de Manuel Machado es tan sólo colorido y despreocupación. La verdad es que los dos son autores de variados registros, y la comparación entre ellos no puede ni debe hacerse a partir de un enfrentamiento de sus personalidades. Enfrentamiento que por lo demás nunca existió entre ellos, pues fueron dos hermanos que se quisieron entrañablemente, que ejercieron influjos mutuos en sus respectivas obras líricas y que acometieron juntos uno de los intentos teatrales llevados a cabo por la generación del fin de siglo.

Porque los hermanos Machado no fueron sólo excelentes poetas, sino hombres vinculados al teatro desde sus mismos orígenes literarios. Por eso extraña la casi generalizada incompreensión de esta parcela de su obra, necesitada urgentemente de una revisión. En efecto, desde los años finales del siglo XIX puede observarse un interés de ambos hermanos por el escenario. El ambiente cultural madrileño y las amistades de la familia en la capital de España propiciaban esta atracción. Así, la muerte del actor Ricardo Calvo impresiona profundamente a Manuel y Antonio, aficionados ya al teatro. Poco después, traban amistad con los hijos del actor fallecido: María, Ricardo y Rafael, grupo al que se une Antonio Zayas. Juntos celebran sesiones de declamación y hacen proyectos teatrales. Son los días de las primeras colaboraciones de Manuel y Antonio Machado en el periódico *La Caricatura*, dirigido por Enrique Paradas, con los pseudónimos de “Poli-lla” y “Cabellera” cuando escriben por separado y “Tablante de Ricamonte” cuando lo hacen en colaboración. Asisten a tertulias teatrales y frecuentan el trato de gentes vinculadas a las tablas. Antonio llegará incluso a iniciarse como actor

profesional en la compañía del célebre Fernando Díaz de Mendoza entre 1896-1897, por recomendación del poeta Federico Balart, amigo de Eduardo Benot, que pretende remediar así la apurada situación económica en que había quedado la familia tras las muertes sucesivas del abuelo don Antonio Machado y Núñez y del padre don Antonio Machado y Alvarez.

Y el 2 de enero de 1904 tuvo lugar en el Teatro del Duque de Sevilla el estreno de la primera comedia de Manuel Machado, escrita en colaboración con Santiago Montoto y titulada *Amor al vuelo*. El texto —que no aparece recogido en las *Obras Completas*— fue publicado poco después en la imprenta sevillana de M. Hidalgo. Se iniciaba así una presencia de los hermanos Machado en el mundo escénico, al que estarán vinculados de un modo u otro a todo lo largo de su vida.

Así, Manuel ingresará en 1915 en la redacción de *El Liberal* en Madrid bajo la dirección de su buen amigo Enrique Gómez Carrillo. Se ocupará de la crítica de teatro. En su condición de crítico asiste a los estrenos, vive las madrugadas del periódico y toma parte activa en las reuniones y tertulias. Y junto al periodismo de la crítica teatral experimenta la fascinación de las *varietés*, el “nuevo género” en el que compiten Pastora Imperio, La Argentinita o Raquel Meyer. El 2 de diciembre de 1918 pronuncia en el Teatro Español de Madrid la conferencia titulada *Calderón y “La vida es sueño”*, que publica antes de terminar el año. Entre 1924 y 1925 traduce *Hernani*, de Víctor Hugo, en colaboración con su hermano Antonio, y publica sus investigaciones literarias sobre el teatro de Lope de Vega: cinco en total, entre ellas el plan inédito de *La palabra vengada*, comedia perdida que él editó, y cuatro refundiciones teatrales de obras de Lope, que preparó junto con Antonio y con Pedro Pérez Fernández y que estrenó en distintas fechas y diversos lugares de España. Con ellos realizó también una versión de *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina, en la que colaboró igualmente José López.

Y en cuanto a Antonio, su antigua vocación por el teatro renace en los años veinte. Junto con su hermano plantea posibilidades de colaboración y proyectan obras en común. Otra vez los dos hermanos inseparables se reúnen en los cafés de la glorieta de Bilbao o en el Varela con Ricardo Baroja, Ricardo Calvo, Cossío o Unamuno. Serán años de una intensa actividad teatral en los que escriben y estrenan la mayor parte de su producción dramática: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* (Teatro de la Princesa, 9 de febrero de 1926); *Juan de Mañara* (Teatro Reina Victoria, 17 de marzo de 1927); *Las Adelfas* (Teatro Calderón, 22 de octubre de 1928); *La Lola se va a los Puertos* (Teatro Fontalba, 8 de noviembre de 1929); *La prima Fernanda* (Teatro Victoria, 24 de abril de 1931); *La duquesa de Benamejí* (Teatro Español, 26 de marzo de 1932). Los éxitos, los homenajes, los entusiasmos y las ediciones se suceden. Culminaba así una trayectoria teatral que los dos hermanos habían emprendido al comienzo de su obra.

Pero hay que preguntarse si el teatro machadiano estaba a la altura de la renovación escénica que los autores de la generación de fin de siglo deseaban. La juventud literaria pequeño-burguesa de aquella hora pensaba que el estado del teatro español era tan desastroso como los demás componentes de la vida y la cultura nacionales de la época, y pretendía someterlo a experimentos y reformas. Los integrantes de aquella promoción dedicaron por ello una atención importante a las formas de expresión dramática, bien haciendo crítica teatral, bien escribiendo teatro, o como en los casos de *Azorín* y Manuel Machado, ambas cosas. Muchos de

ellos escribieron de forma habitual para el teatro: Valle-Inclán, Benavente, Martínez Sierra, Linares Rivas. De forma más esporádica lo hicieron Unamuno y los Machado, y ocasionalmente, Baroja. Pero el influjo que tuvieron estos autores en nuestra escena no fue decisivo. En 1905, cuando la prensa organizó un homenaje nacional a Echegaray, un grupo de escritores, entre los que se contaban Unamuno, Rubén Darío, Baroja, *Azorín*, Valle-Inclán, Antonio y Manuel Machado, firmó un manifiesto público de protesta. Pero el teatro no varió por ello. Continuó mediatizado por el poder económico de unos empresarios atentos principalmente a la rentabilidad comercial, por lo que sólo las piezas que gozaban del favor del público —o que podían gozar porque se ajustaban a las pautas consagradas por el éxito— lograban ser representadas. La lista de los firmantes reúne a la práctica totalidad de la nueva literatura. Entre ellos había destacados dramaturgos, o que lo serían en los próximos años, pero sólo Villaespesa de un modo inmediato y los hermanos Machado más tarde lograrían el favor del público. Unamuno, *Azorín* y Grau intentarían un teatro renovador cuyos caminos quedaron frustrados por su fracaso visible en su empeño de interesar o agradar al público. Y los autores a los que los espectadores iban a prestar su apoyo incondicional estaban ausentes del manifiesto, y el caso de Benavente es el más significativo.

A fines del siglo XIX y comienzos del XX aparecen y coexisten en pocos años diversas formas teatrales. En la primera década de la nueva centuria se observa un predominio del género chico, del teatro por sesiones o por horas, más económico y cómodo que el de verso, que sin embargo continuará aún en vigor. Hacia 1913 se puede detectar el éxito de la opereta de raigambre vienesa, que con su refinamiento se oponía al casticismo de otras corrientes del momento. La fina frivolidad, el desenfado, la sentimentalidad y el optimismo de los años que preceden a la Gran Guerra favorecen el desarrollo y el éxito de la opereta, renovada con las pautas que le marcan los libretistas y compositores vieneses. Este clima de cosmopolitismo impulsa además la revista, restaurada entonces en nuestro país por autores como Perrín o Palacios, ayudados por la escenografía de Luis Muriel, para ocultar o paliar serias deficiencias como la falta de calidad literaria.

En estos años son fiel reflejo de lo que se representaba en los teatros madrileños las obras publicadas en colecciones como *La Novela Cómica*, *La Novela Teatral*, *La Farsa* o *El Teatro Moderno*.

En cuanto al drama, se percibe la crítica a la burguesía, amparada en las últimas derivaciones del realismo decimonónico que incluía aún la sombra de Echegaray con su ampulosa retórica, a la vez que era patente la adaptación de la estética naturalista de Ibsen en las obras de Galdós o Benavente.

Precisamente este último marcaría con su fórmula dramática el desarrollo del teatro español durante más de medio siglo. Sus comedias “de salón” superaban a las demás en preferencia del público que asistía a las representaciones: sólo necesitaban una sala bien decorada donde desarrollar una reunión agradable. El melodrama, por otro lado, permitía presentar casi siempre el contraste entre el medio pobre, rural o proletario, y una noble mansión burguesa dispuesta con gran riqueza y verismo escenográfico.

Continuaba igualmente el éxito del sainete, que solía ambientarse en un lugar público: taberna, verbena, patio, barbería..., y cuya fórmula escénica adoptaría el llamado teatro social. Sus obras eran propiamente melodramas en los que, junto al amor, aparecían problemas de tipo social, de ambiente urbano o campesino.

Por último, en relación con las formas poéticas del Modernismo, empieza a cobrar interés el teatro en verso de tema histórico, que tras los ensayos iniciales de Villaespesa se prolongaría en la obra de Marquina hasta entrados los años treinta. Por lo demás, abundaban las traducciones, que en la mayoría de los casos eran de una calidad semejante a la de las obras españolas. Y también eran muchas las novelas adaptadas al teatro: un fenómeno iniciado en el siglo XIX que persistía por el gusto del público de ver escenificada una obra que previamente había leído.

Estas corrientes teatrales se dirigían a un espectador poco formado y prosperaban gracias al aplauso de un auditorio que al pagar su entrada movía al empresario —atento principalmente al lucro— a apoyar las representaciones de obras rentables. Ello hacía que las nuevas tendencias europeas no tuviesen cabida en nuestro país, y que el papel preponderante que empezaba a adquirir fuera de nuestras fronteras el director escénico —verdadero intérprete de la obra—, o el trabajo de los actores en coordinación y en equipo, fueran prácticamente desconocidos en España. Aquí seguía imperando el actor-divo, que procuraba sobresalir de los demás en la representación, y en cuyo triunfo ante un público incondicional descansaba muchas veces el éxito de una obra. Y las aportaciones escenográficas de Adolphe Appia o de Gordon Craig, de Jacques Copeau o de Max Reinhardt no tenían repercusiones importantes en un teatro anclado en la estética del naturalismo.

Por todo ello se creía necesaria una reforma, una profunda renovación. Y durante las primeras décadas del siglo se produjeron diferentes intentos en este sentido por parte de autores tan distintos entre sí como Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Jacinto Grau y Gómez de la Serna. La popularidad del teatro que hemos expuesto anteriormente, y contra el que se alzaba la dramaturgia más moderna y original de estos últimos, impidió que pudieran llegar hasta los escenarios las nuevas formas y problemáticas. Su producción quedó en gran medida circunscrita al drama, a una existencia “literaria” reducida al libro, de la que sólo despegaría muchos años después el poderoso teatro de Valle-Inclán, que salta audazmente por encima de su tiempo para triunfar en nuestros días, y con la salvedad de que aún no parece encontrarse la escena española a la altura precisa para mostrar adecuadamente las enormes virtualidades que la obra valleinclaniana contiene. Por esta causa podemos calificar de “frustradas” las tentativas de estos autores, ya que no llegaron al gran público ni lograron desplazar las tendencias en boga.

Las obras que Miguel de Unamuno escribió para el teatro son una prolongación escénica de la temática literaria y filosófica que abordó en sus restantes libros: la muerte y la angustia de la desaparición total —*La esfinge* (1898)—, el problema de la personalidad —*El otro* (1926)— y la soledad en su dimensión más trágica. La noción de la identidad múltiple, tan arraigada en la mentalidad de Unamuno, es la base de su personal interpretación del mito de Don Juan en su obra *El hermano Juan o el mundo es teatro* (1929). Dramáticamente, intentó separarse de las formas naturalistas para lo que se apoyó en la tradición de la tragedia clásica —Séneca y Esquilo sobre todo, patente en *Fedra* (1910)— y aplicó un procedimiento de renuncia a todo componente superfluo u ornamental en la escena, en el lenguaje, en los conflictos y en la acción, pasiones y caracteres de los personajes. Este reduccionismo confiere a sus piezas un cierto esquematismo y abstracción que está en la raíz del fracaso de toda la dramaturgia unamuniana.

Azorín, por su parte, abordó el teatro con la idea concreta de realizar una experiencia de renovación de matiz antinaturalista, procurando sobre todo el alejamiento de la realidad. El resultado es una producción dramática —escrita en los años veinte— de carácter antirrealista, abierta a la expresión de lo subjetivo y del subconsciente, como se ve en *Comedia del arte* (1927), *Old Spain* (1926) o la trilogía *Lo invisible* (1928). Y resulta curioso que esta actitud de ruptura vanguardista sea contemporánea al momento de máximo conservadurismo ideológico del autor, defensor de la Dictadura de Primo de Rivera.

Jacinto Grau es, frente a los dos anteriores escritores, un dramaturgo profesional. Decidido a combatir la trivialidad burguesa que imperaba en el teatro español, empezó oponiéndose a la fórmula benaventina con un teatro de aliento trágico, en obras como *Entre llamas* (1905) o *El conde Alarcos* (1907). El lenguaje destaca por sus cualidades poéticas, conseguidas en una prosa muy estilizada. Su obra más célebre es *El señor de Pigmalión* (1921), “farsa tragicómica” en la que se advierte una tendencia a la conceptualización que se acentuará en su producción posterior. En ella, tras un prólogo en que satiriza a los empresarios teatrales españoles, alérgicos a las pautas artísticas, Grau nos presenta el mito de Pigmalión en clave de farsa, abordando la relación entre el creador y sus personajes, que ya había planteado Unamuno en *Niebla* y que por aquellas mismas fechas llevaba a la escena Pirandello con un máximo de eficacia teatral. Precisamente la obra tuvo por ello una buena acogida en los ambientes de la vanguardia dramática europea —antes incluso de su estreno en España—, despertando un eco significativo entre personalidades tan relevantes como Artaud, Dullin, Copek y el propio Pirandello.

Jacinto Grau trasladó al plano dramático las teorías de Gordon Craig y de los defensores de un teatro sintético y estilizado, mientras que Valle-Inclán intentaría llevarlas a la práctica. Idéntica sería la intención de Cipriano Rivas Cherif, que había estudiado con Craig en Italia y que adaptaría algunas de sus enseñanzas a los teatros en los que colaboró. Pero en España apenas existían verdaderos directores escénicos, entendiéndolo como tales a los encargados de realizar la síntesis artística de la obra y armonizar los distintos componentes que integran el arte teatral. El primero de ellos fue seguramente Gregorio Martínez Sierra, cuya labor al frente del *Teatro de Arte*, que funcionó en el Eslava entre 1916 y 1925, debemos destacar.

El nombre de Ramón Gómez de la Serna ocupa también un lugar en este panorama de disidentes del teatro que se hacía y representaba en España en las primeras décadas del siglo, por la significación renovadora de su obra dramática. Entre 1909 y 1912 escribe diecisiete piezas breves en las que se observa la presencia de elementos simbolistas, modernistas, dadaístas y presurrealistas. Después de una larga interrupción, estrena en 1929 *Los medios seres* —cuya avanzada escenografía quiere expresar simbólicamente la escisión de la personalidad humana—, y publica el drama *Escaleras* en 1935. Su obra, en conjunto, representa para la historia teatral española un intento más de innovación y de resistencia antinaturalista.

Al igual que a partir de los años veinte encontramos una dramaturgia de ruptura, en esa época aparece también una serie de realizaciones prácticas que buscan asimismo la renovación escénica y que se traducen en el trabajo de algunos teatros comerciales y en los *Teatros de Arte*. Estos últimos querían reflejar con ese nombre su preocupación por dar a la escena obras dignas, armónicamente presentadas y de calidad. También se denominaron *de cámara* por sus reducidas dimensiones

y el carácter minoritario del público para el que se organizaban las representaciones. Un público que debía poseer una formación mínima especial, que iba a ver obras que había leído previamente o que conocía por sus montajes en el extranjero. Esto reducía la cantidad de sus espectadores, pero mejoraba la calidad. También se llamaron *Teatros Libres* dada su independencia económica en relación a un empresario que administraba un teatro comercial como si de un negocio cualquiera se tratase, por lo que podía representarse cualquier obra sin estar sujetos a ninguna imposición. Surgidos a imitación del *Théâtre Libre* de Antoine, *Freie Bühne* de Brahm, *Teatro de Arte de Moscú* de Stanislavsky, *Théâtre d'Art* de Foit, *Théâtre de l'Oeuvre* de Lugné-Poe, entre otros, se caracterizaban por su modesta organización económica, que favorecía el ensayo de nuevas obras sin importar que alcanzaran el éxito. En pocos años funcionan en Madrid varios grupos, como *Idealidad* (1920), *El mirlo blanco* (1926), en casa de los Baroja, *El cantaroto roto*, dirigido por Valle-Inclán, *El caracol* (1928), impulsado por Rivas Cherif, o *Fantasio* (1929). La preocupación de estos *Teatros de Arte* se centraba en dar a conocer las nuevas producciones nacionales y extranjeras, marginadas de las salas comerciales. Y lo hacían empleando los recursos que ofrecían la técnica y las investigaciones realizadas en otros países europeos, a la vez que sirvieron como escuelas preparatorias para autores, actores, directores y público.

En este contexto hay, pues, que situar el teatro machadiano. Precisamente por acogerse a una bandera estética ya superada pero bien arraigada en el gusto de los espectadores, las obras de los Machado tuvieron un amparo decidido por parte de los empresarios y del público. Hasta el cine se interesó por ellas para llevarlas a la pantalla. Sus estrenos constituyeron sonoros éxitos, realizados por la interpretación de los actores y compañías más célebres del teatro comercial de su tiempo. Así, *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* (1926) fue estrenada por María Guerrero; *Las Adelfas* (1928), por Lola Membrives, que también estrenó en el Teatro Fontalba el año siguiente *La Lola se va a los Puertos*, la pieza más famosa de los dos escritores, y a cuya representación acudió el mismo Presidente del Consejo, general Primo de Rivera, que felicitó a los autores.

El teatro original escrito en colaboración por los dos hermanos está integrado por siete obras: cinco de ellas en verso —*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* (1926), *Juan de Mañara* (1927), *Las Adelfas* (1928), *La Lola se va a los Puertos* (1929) y *La prima Fernanda* (1931)—; una en verso y prosa —*La duquesa de Benamejé* (1932)—, y otra en prosa —*El hombre que murió en la guerra*—, estrenada una vez muerto Antonio, en 1941¹. El empleo del verso en estas obras constituye en sí un claro anacronismo, patente en el hecho de que piezas de ambiente contemporáneo como *Juan de Mañara* o *La prima Fernanda* se desarrollen en esta forma expresiva tan convencional. En *La duquesa de Benamejé* sucede además que verso y prosa no están plenamente integrados, y se produce el paso de una a otra forma sin razones internas que lo justifiquen.

Aquí hallamos una grave carencia en el teatro machadiano, acentuada por la circunstancia de que estas obras no responden a los planteamientos teóricos renovadores que sostenían sus autores². Así, el diálogo, el monólogo o el aparte —a los que se referían los Machado en sus declaraciones— se utilizan de manera insuficiente, y se confía a la acotación las notas aclaratorias de la acción y de los caracteres de los personajes que debían expresarse por medio de la palabra teatral.³

Como dice Ruiz Ramón, son “explicaciones que ayudan al lector, pero de ningún modo al espectador”⁴. Y en otras ocasiones la acción dramática es sustituida por el relato que hacen de ella y de los cambios producidos en los protagonistas los restantes personajes, como a menudo ocurre en *Juan de Mañara*. Estamos así ante un profundo desnivel entre los propósitos y los resultados conseguidos; un abismo que se hace mucho mayor si comparamos estas producciones ancladas en una estética caduca con la poderosa dramaturgia que desarrollaba contemporáneamente Valle-Inclán.

Pero no olvidemos que estamos ante un teatro que gozó del favor del público. Si hemos visto sus principales limitaciones, es preciso que nos preguntemos por los elementos que constituyeron la base de su proyección como teatro mayoritariamente aceptado y popular, con todas las reservas con que hay que aplicar este término al estado de la escena española de los años veinte. Y entre los componentes que integran el teatro machadiano, el de mayor peso y trascendencia es sin duda el conjunto de elementos lírico-populares que se insertan en sus obras. Ellos forman a nuestro juicio el núcleo sobre el que descansa el efecto artístico de sus piezas y en ellos centraremos nuestro estudio. A este efecto, entendemos por elementos lírico-populares el conjunto de poemas de distinto tipo —coplas, soleares, cantares...— que pertenecen al acervo popular andaluz y que los autores incluyen en sus obras dramáticas con distinta finalidad, así como las creaciones de los Machado en este terreno que toman como base o modelo los anteriores. Este tipo de poesía forma parte de un fondo lírico de carácter tradicional, cuyas características coinciden plenamente con la poesía de tipo “popular”, que en nuestro caso se difunde a través del canto. La poesía andaluza conserva así el carácter originario de forma lírica, relacionada con la canción⁵. Son composiciones breves y variadas, con rasgos lingüísticos andaluces, vivas en su tradicionalidad y transmitidas a través de dos caminos fundamentales: la propia difusión oral —la tradición—, y la más reciente publicación de estas muestras poéticas en compilaciones o cancioneros.

Esta poesía es expresión de las costumbres, tradiciones y usos del pueblo andaluz, y en cuanto tal constituye una faceta esencial de su folklore. Al recurrir a ella, los Machado aprovechaban algo que también legítimamente les pertenecía, y a lo que estaban particularmente inclinados por sus orígenes familiares y por su formación y gustos estéticos personales. En efecto —como dicen Fernández Bañuls y Pérez Orozco—, “la ilustre familia de los Machado forma un núcleo que supo valorar muy bien el arte que mana del venero de las coplas populares”⁶. Primero fue el tío abuelo don Agustín Durán, que se ocupó de estudiar y editar el *Romancero* en un tomo de la B.A.E. que leerían Manuel y Antonio Machado desde sus años infantiles. Y sobre todo el padre de nuestros autores, don Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, cuya *Colección de cantes flamencos* (1881) constituye la primera aportación científica al estudio riguroso de un aspecto del folklore andaluz hasta entonces generalmente menospreciado. En ella se recopilaban por vez primera estos que hemos llamado aquí *elementos lírico-populares*, con su diversidad de formas, metros y temas, con toda su complejidad y su evidente calidad poética. Machado y Álvarez se distinguió entre los institucionalistas de la segunda generación por sus investigaciones folklóricas. Su participación en la revista *El Folklore Andaluz*, órgano de la sociedad científica del mismo nombre, fue fundamental, pues con ella creó las bases para un seminario de cultivadores de

estas disciplinas en España, así como su intervención en la prestigiosa *Biblioteca de las Tradiciones Populares*. Ello le valió el título de miembro de honor del Folklore inglés y de la Sociedad Filológica de Londres, y el reconocimiento de todos los núcleos folkloristas que fueron surgiendo en los distintos países de Europa y América. La Institución Libre de Enseñanza lo distingue en 1885 con la cátedra de Estudios Folkloricos de dicho centro, y el Gobierno puso a su disposición un local para establecer el primer Museo Folklorico con que contó nuestro país.

Con estos antecedentes no es raro que Manuel y Antonio Machado se sintieran atraídos por la copla popular. En el caso de Manuel, su amor a los temas populares se pone de manifiesto en el prólogo que escribe en 1946 para la edición de los *Cantes Flamencos* de su padre en la colección "Austral", además de la evidencia que nos ofrece de esto en toda su obra poética, y muy particularmente en el libro *Cante hondo*. En cuanto a Antonio, su interés por lo popular es también general⁷, y se acentúa de modo especial a raíz de su estancia en Baeza, período de reflexión en el que se acerca al mundo de la expresividad sentenciosa de los cantares, como vemos en *Nuevas Canciones*, y —sobre todo— en *Juan de Mairena*, donde se refiere en varias ocasiones a las coplas populares, y, más concretamente, flamencas, a través de su personaje apócrifo. Y ambos hermanos juntos tendrán oportunidad de mostrar desde 1926 esta afición en las obras que escriben para el teatro a partir de ese año. Nuestro propósito es examinar la presencia de estos elementos lírico-populares en la obra dramática machadiana; ver sus letras, funciones y valoración para tratar de establecer unas conclusiones estables. Vayamos a ello.

Uno de los primeros aspectos que destaca en la inserción de este tipo de materiales en las piezas teatrales de los Machado es el *folklorismo*. Y no con matiz peyorativo, sino como reflejo de unos modos de vida típicamente populares. Así lo vemos en *La duquesa de Benamejí*, acto I, escena V, donde en el transcurso de una fiesta baila la gitana Rocío ante el capitán Delume al son de estas seguidillas manchegas que cantan los mozos:

Llevo conmigo, niña,
llevo conmigo
más penas que aceitunas
muele un molino.
Baila, morena,
que bailando se muelen
también las penas.

.....

Tengo una capa, niña,
verde y de plata,
como campos de olivos
con luna clara.
Como alamares
relucen con la luna
los olivares⁸.

En *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, acto II, escena II, se va a celebrar una fiesta en casa de Teodora y Leonor. Están presentes las dos, y tras este cantar amoroso que viene de la calle:

Agua te pide el sediento
y no se la has de negar;
lo que con ansia se pide
se otorga por caridad¹¹.

Se oye este otro que enfada mucho a Leonor por sus agüeros:

Fortuna y mudanza
de la mano van.
Si tu amor se muda, danza,
Leonor, con otro galán¹².

Y en *La Lola se va a los Puertos*, acto I, escena IX, la primera conversación entre Rosario y Lola se desarrolla en un tono tenso y termina con esta copla que oye José Luis, lo que presagia un conflicto sentimental que va a iniciarse:

De querer a no querer
hay un camino muy largo,
y todo el mundo lo anda
sin saber cómo ni cuándo¹³.

La misma copla vuelve a cantarla Lola en la escena XI, con lo que se reafirma este mismo valor.

El cantar tiene también un *fondo sentencioso*, propio de la poesía popular. Así se ve en *Juan de Mañara*, acto II, escena IX. Hablan Beatriz y Juan, y cuando ella le reprocha que en sus palabras sobre Elvira parece haber algo más que caridad, Juan dice esta sentencia, que resalta por su configuración estrófica —soleá— en un contexto de cuartetas, y que posee un sabor popular:

Piedad por la flor cogida
a mi árbol de primavera
que es hoy su fruta podrida¹⁴.

Y con ello, el *enigma*. La poesía del pueblo ha acuñado unas coplas que favorecen la alusión indirecta. En *Las Adelfas*, acto I, escena IX, don Agustín está recordando el posible suicidio de su sobrino Alberto seis años antes, muerte que se hizo pasar entonces por un accidente con un arma. Los demás personajes quedan sorprendidos por el efecto de la copla que acudió en aquel momento a los labios de Alberto, gran amante de los cantares. Se prende así el enigma de un suicidio por desamor de Rosalía. Sólo se esboza el cantar, no se completa:

¿Qué tienes, qué ha sido?" —grito—;
y él, sonriendo y señalando

el arma: “Al ir a dejarla
—responde— se ha disparado.
En mujer y en escopeta...”¹⁵

La copla tiene también un *trasfondo religioso*, como expresión de la religiosidad popular. En *Juan de Mañara*, acto III, escena III, Juan se ha casado con Beatriz y ha cambiado moralmente; ahora se dedica a hacer la caridad y el bien a los necesitados. Al verlo venir a casa, Pedro, un sirviente, pronuncia estos versos que evocan una saeta popular de Semana Santa, en claro paralelismo con Cristo:

Místelo por dónde viene
el mejor de los mortales¹⁶.

Porque la poesía esta constituye un cancionero que expresa las vivencias y experiencias del pueblo. Así, en *Las Adelfas*, acto II, escena VI, Araceli y Rosalía recuerdan a Alberto, que hacía alusiones y ponderaciones tomadas del mundo de la copla:

ROSALIA	Recuerdo que me llamaba —perdona— su Petenera.
ARACELI	¿La perdición de los hombres?
ROSALIA	Justo, en las coplas vulgares buscaba ejemplos y nombres. Gustaba de esos cantares donde se pulsa el bordón de la muerte; y un relato de amores de perdición acompañan a rebato campanas del corazón ¹⁷ .

Y un cantar realza a menudo la *intensidad lírica* de una escena. Así, cuando en *La duquesa de Benamejí*, acto III, cuadro II, escena V, Bernardo, anciano servidor de la casa, contempla muerta a su señora y sentencia estos versos que sintetizan su vida y condensan el lirismo de la situación. Se distinguen también por el cambio estrófico: de las redondillas y cuartetas del diálogo anterior, a esta quintilla que cierra la escena:

De niña te conocí;
te he visto mujer y hermosa,
y reina en Benamejí;
fuiste en la tierra mi diosa;
déjame llorar por ti¹⁸.

O en *Las Adelfas*, acto III, escena IV, Carlos Montes ha confesado a Araceli que le dijo a Alberto antes de la boda que ella y él se habían querido, con lo que se siente culpable del desvío con que Alberto la trató siempre en su matrimonio. Fue una actuación de despecho por celos y ahora la copla realza su amargura:

Por esta noche la flor
de la adelfa envenenada
dicen que no tiene olor¹⁹.

Es el *misterio* de la copla, el que perciben los personajes del acto III, escena VI de *Las Adelfas*: noche de San Juan en una finca de Córdoba; Salvador Montoya y Araceli oyen el eco y el rumor de las celebraciones de los labriegos y captan su duende:

SALVADOR Pero suena a esperanza,
a alegría, a confianza
y penetra el corazón.
Mejor que no sea oída
la letra, y quede perdida
en el viento, porque así
es el rumor de la vida
lo que nos llega hasta aquí.
Y es sonrisa y es cantar,
y delicia de mirar,
y suspiro, y luz, y beso,
y... ¡¡a ver quién puede encerrar
en palabras todo eso!!...²⁰

Pero es en *La Lola se va a los Puertos* —el gran éxito teatral machadiano— donde estos elementos adquieren su máxima importancia hasta convertirse en componentes estructurantes de la misma obra y de su personaje central: Lola, encarnación del cante. Aquí hay una *teoría de la copla*, como la que formulan Lola y Heredia, quienes, en su diálogo del acto II, escena I, hacen una valoración de la misma como esencia del arte popular:

LOLA Una copla —cuando es copla—
es más que un arco de iglesia,
cosa muy seria.

HER. Conforme;

LOLA pero por algo se empieza.
¿Piensas que las coplas se hacen
con estudio y con paciencia?

HER. No. Como el cante y el toque,
también la copla se lleva
en el corazón. El arte
consiste en echarla fuera.
Arte difícil; por eso,
si uno canta, cien berrean.

LOLA El arte de echar al viento
el corazón, ¡qué faena
más grande!²¹

En el acto I, escena V, Lola afirma su identidad orgullosa de mujer que se mantiene de su arte y define la copla y su caudal temático:

LOLA	Yo sola las aprendí; el cante es agua manantial.
D. DIEGO	Bien.
LOLA	Y brotan en el pecho de la gente cuando ríe o cuando llora. El caso es saber sentir; lo demás tiene muy poca importancia. ¿Usted no ha visto en la Sierra de Cazorla nacer el Guadalquivir entre piedras, gota a gota? Pues así nace un cantar, como el río, y baja a Córdoba y a Sevilla, hasta perderse en la mar tan grande y honda.
D. DIEGO	Las penas...
LOLA	Las necesito.
D. DIEGO	¿Para qué?
LOLA	Para mis coplas ²² .

Y en la escena III del mismo acto, Heredia, en su conversación con don Diego, proclama la dignificación del cante y del toque de la guitarra:

Siempre fue seria
nuestra profesión. La copla
y la guitarra flamenca
—usted lo sabe— no son
cosas de broma. La juerga
—se entiende con cante hondo—
tiene de función de iglesia
más que de jolgorio. No es
una diversión cualquiera,
donde se mete ruido
y se descorchan botellas.
Para alegrarse en flamenco
se ha menester mucha ciencia,
mucha devoción al cante
y al toque.

.....
El flamenco
no es música, sino lengua

del corazón. La guitarra,
en la copla y la falseta,
importa por lo que dice
y nunca por lo que suena²³.

Y es el personaje de Lola quien encarna toda esta grandeza. Ella vive sólo para su cante y con él se identifica: *es ella el mismo cante*²⁴, en boca de su guitarrista:

Cante hondo
con faldas, la misma esencia
del cante, la cantaora.
.....
Ella es la copla; en la copla
mujer, y diamante fuera²⁵.

Mas por su fuerza extraordinaria, todos intentan en su propio beneficio que Lola sea algo más que eso. Heredia expresa a través de una copla en la escena I del acto II la irresistible pasión amorosa que la cantaora despierta:

Mujer, quien dijo mujer
dijo ciclón y tormenta:
por donde pasa la Lola
el aire relampaguea²⁶.

Pero ella se debe únicamente a su arte y permanece firme ante las insinuaciones y propuestas. Lola se expresa con el lenguaje de las coplas porque ella misma es la esencia de la copla. Así, en su conversación con José Luis dice:

Pero mi corazón
no es barco que se carena
y, a fuerza de martillazos,
hasta el hierro se blanda²⁷.

Que nos recuerda por su tono y contenido la copla:

Compañera, no más penas,
mira que no soy e bronse,
que una peña se quebranta
a fuersa de muchos gorpes.

Recogida por Antonio Machado y Alvarez en sus *Cantes flamencos*²⁸.

Lola establece sus comparaciones a partir de referencias al mundo de la copla. Así sucede en el acto III, escena VI, en la que encuentra en la alusión a un cantar en el punto de relación con la situación presente que está viviendo:

... No sé por qué, al escucharte,
siempre se me representa
esa casita del campo
que dice la copla... Aquella
de: "Vente conmigo, haremos
una chocita..."²⁹.

Se trata de una soleá recogida también por *Demófilo*, que dice:

Vente conmigo y jaremos
una chosita en er campo
y en eya nos meteremos³⁰.

Lola expresa su rechazo de la proposición amorosa de don Diego a través de una copla que manifiesta su sentir:

LOLA *Deja que la gente diga...*
 (Tarareando una copla.)
D. DIEGO *Acaba, acaba la copla.*
 En queriéndonos los dos,
 *pase la gente...*³¹

La copla a la que Lola alude es la siguiente:

Deja que la gente diga;
en queriéndonos los dos,
pase la gente fatiga³².

Y está recogida igualmente por Antonio Machado y Alvarez, *Demófilo*. Así, la obra folklorista del padre se convierte en suministradora de materiales para la obra teatral de sus hijos.

Lola habla, pues, con el estilo de las coplas. Se aprovecha de ellas para manifestar sus sentimientos, como materiales acuñados por el pueblo para expresar sus penas. En el acto II, escena IV, canta esta copla que sintetiza su imposibilidad de querer a nadie, pues está entregada al cante:

Esta agüita fresca,
como la tengo en los propios labios,
y no pueo beberla³³.

Cuando habla con José Luis acerca de la elección entre el amor al cante y a él, lo hace a través de una copla que expresa este sentir doloroso:

Sólo un corazón de piedra
elige entre dos amores
sin que ninguno le duela³⁴.

Y al partir el barco que la llevará a América, manifiesta su sentimiento con la alusión a otro cantar:

No hay despedida,
dice el cantar, que no duela³⁵.

En todos los momentos se afirma como persona en la fuerza vital que en ella tiene el cante:

Aunque por no pelear
oigo a la gente decir
que canto para vivir,
yo vivo para cantar³⁶.

Y el lenguaje de las coplas aflora siempre a sus labios. Así comunica su vitalismo a Rosario:

¡Y con lo bonito
que es saber sin preguntar!
Quien una alegría tiene
debe de gozarla, nena,
sin mirar de dónde viene...
no se le convierta en pena³⁷.

Y así aprovecha las comparaciones de la lírica popular aconsejando al mismo personaje que recupere el amor de José Luis, contra su mismo sentimiento:

¡Acudiendo rendida
al amor tan diligente
como a los ojos la vida,
como el agüita a la fuente,
como la sangre a la herida!...³⁸

Lola tiene su pareja artística en el guitarrista Heredia. El, con su apellido gitano y su oficio, encarna el mundo del toque, acompañamiento de la cantaora. Y como Lola, también Heredia habla con el estilo de las coplas. En el acto III, escena VI, interviene para expresar el deseo colectivo de que no se marche Lola:

Camino que no es camino
de más está que se emprenda;
porque más nos descarría
cuanto más lejos nos lleva³⁹.

Sus parlamentos incorporan el tono sentencioso de la copla andaluza, expresado en frases cercanas al fondo y forma de los cantares:

Filosofía:

Dos novios tienen una estrella;
uno la ronda en Triana,
el otro en la Macarena.
¿Quiere usted decirme cuál
de los dos está más cerca?⁴⁰

Y su habla está matizada de términos calés —*currelando*⁴¹—, como fondo popular de ambientación gitana del mundo de la copla.

Pero frente a este *sentido hondo y ritual* del cante que representan Lola y Heredia, la copla que canta don Narciso en la reunión de la venta del acto II, escena VI, acompañado de un grupo de amigos señoritos y rufianes que encarnan la peor Andalucía, en una juerga de guasa y vino, significa el *lado festivo* de estos cantares:

Aquel que se come un flan
¡rataplán!,
y se lo come caliente
¡valiente!,
le da un dolor de barriga
y un terrible flato ardiente⁴².

Sin embargo, la copla es misterio y su presencia supone por lo general la potenciación lírica de las situaciones. El barquero Pato cierra la obra con un cantar que resume todo el valor simbólico que ha desempeñado Lola como encarnación del cante:

La Lola.
La Lola se va a los Puertos,
la Isla se queda sola⁴³.

El fondo andaluz de la obra se corresponde así con la importancia de las coplas y la singularidad de sus rasgos lingüísticos. Los autores han sido conscientes de la tradición de estos componentes, que a menudo se insertan en el texto en letra cursiva, para diferenciarse claramente de su contexto. Son productos de la creación colectiva capaces de conservar todo su potencial expresivo y susceptibles de ser aprovechados en la obra de arte de carácter culto.

* * * * *

Quizá sea un tanto exagerada la afirmación de Manuel H. Guerra de que los hermanos Machado ocupan un puesto destacado “entre los principales dramaturgos de los primeros cuarenta años del siglo XX”⁴⁴. No fueron grandes innovadores ni lograron una obra plenamente cuajada dentro del teatro tradicional, pero desde luego hay que reconocer que tuvieron una especial sensibilidad para el folklore, para la captación de las formas poéticas populares que recogen directamente en sus producciones dramáticas o que recrean con toda libertad. Con ellas pueden dar

forma artística a los personajes y a las situaciones, y en ellas reconocía el público un patrimonio común con el que colectivamente se identificaba. Ello constituye un aspecto fundamental de su teatro, en el que residió la clave de su éxito, y que justifica plenamente su vigencia en la actualidad.

NOTAS

1. Esta última pieza es de dudosa fecha y extraña que don Antonio no se refiera para nada a ella entre sus realizaciones teatrales en la entrevista que publica el periódico *La Voz de Madrid*, París (8-X-1938), en la que el autor hace recuento de su labor dramática. Manuel H. GUERRA, en su libro *El teatro de Manuel y Antonio Machado*; Madrid: Mediterráneo, 1966, da como fecha de su composición el año de 1928, mientras que Joaquín Machado señala en una carta que fue terminada en 1935 (*op. cit.*, p. 154). Tuñón de Lara señala a su vez que estaba acabada en 1937, y que hubo contactos entre Antonio Machado y Max Aub para ponerla en escena. (Ver su libro *Antonio Machado, poeta del pueblo*; Barcelona: Nova Terra, 1961, pp. 191-192.)
2. Miguel PEREZ FERRERO incluye en su libro *Vida de Antonio Machado y Manuel*; Buenos Aires: Espasa-Calpe (Austral n.º 1.135), 1952, pp. 184-187, la respuesta de los autores a una encuesta promovida en 1933 por un periódico madrileño en torno a la situación del teatro español. En ella abogan por “la reintegración de acción y diálogo, una nueva síntesis de los elementos constitutivos del drama”. Algo que en los suyos difícilmente se consigue. Y tampoco las propuestas teatrales renovadoras expresadas en Juan de Mairena por Antonio Machado (ver “El gran climático”) tendrían sustancial aplicación a las obras de estos autores, que se mantienen siempre en un teatro muy tradicional.
3. Ver como ejemplo las acotaciones de la escena VI del acto II de *La Lola se va a los Puertos*.
4. Francisco RUIZ RAMON: *Historia del teatro español. Siglo XX*; Madrid: Alianza Editorial, 1971, t. II, p. 75.
5. Ver J. Alberto FERNANDEZ BAÑÜLS y José M.ª PEREZ OROZCO: *Joyero de coplas flamencas. (Antología y estudio)*; Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas (B.C.A. n.º 58), 1986, pp. 18 y ss.
6. *Ibidem*, p. 20.
7. Paulo de CARVALHO NETO: *La influencia del folklore en Antonio Machado*; Madrid: Ediciones Demófilo, 1975.
8. Manuel y Antonio MACHADO: *La duquesa de Benamejí; en La duquesa de Benamejí, La prima Fernanda, Juan de Mañara*; Buenos Aires: Espasa-Calpe (Austral n.º 260), 1946, pp. 21-22.
9. *Idem*, *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*; en *La Lola se va a los Puertos, Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*; Madrid: Espasa-Calpe (Austral n.º 1.011), 1969, pp. 173-174. Aunque no es nuestro propósito el estudio métrico ni formal de estos componentes, pues los analizamos desde la perspectiva de su virtualidad teatral, la primera de estas seguidillas nos ofrece un ejemplo de copla litánica en sus cuatro versos iniciales. (Ver José FRADEJAS LEBRERO: *La forma litánica en la poesía popular*; Madrid: UNED, 1988.)
10. *Idem*, *La duquesa de Benamejí*, *op. cit.*, p. 22.
11. *Idem*, *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, *op. cit.*, p. 164.
12. *Ibidem*.
13. *Idem*, *La Lola se va a los Puertos*; en *La Lola se va a los Puertos, Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, *op. cit.*, p. 33. Esta copla está recogida por Fernández Bañüls y Pérez Orozco, *op. cit.*, p. 125.
14. *Idem*, *Juan de Mañara*, en *La duquesa de Benamejí, La prima Fernanda, Juan de Mañara*, *op. cit.*, p. 239.
15. *Idem*, *Las Adelfas*, en *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel, Las Adelfas, La Lola se va a los Puertos*; Madrid: Ediciones Españolas, 1940, p. 164.
16. *Idem*, *Juan de Mañara*, *op. cit.*, p. 254.
17. *Idem*, *Las Adelfas*, *op. cit.*, pp. 213-214.
18. *Idem*, *La duquesa de Benamejí*, *op. cit.*, p. 81.
19. *Idem*, *Las Adelfas*, *op. cit.*, p. 248.
20. *Ibidem*, pp. 254-255.
21. *Idem*, *La Lola se va a los Puertos*, *op. cit.*, pp. 58-59.
22. *Ibidem*, pp. 22-23.
23. *Ibidem*, pp. 15 y 18.
24. *Ibidem*, acto I, escena III, p. 13.
25. *Ibidem*, pp. 15 y 19.
26. *Ibidem*, p. 58.

27. *Ibidem*, acto III, escena VI, pp. 122-123.
28. Antonio MACHADO Y ALVAREZ: *Cantes flamencos*; Madrid: Espasa-Calpe (Austral n.º 745), 1975, p. 56. También la recogen Fernández Bañuls y Pérez Orozco en *op. cit.*, p. 119.
29. Manuel y Antonio MACHADO: *La Lola se va a los Puertos*, *op. cit.*, p. 123.
30. Antonio MACHADO Y ALVAREZ, *op. cit.*, p. 37.
31. Manuel y Antonio MACHADO: *La Lola se va a los Puertos*, *op. cit.*, acto I, escena V, p. 21.
32. Antonio MACHADO Y ALVAREZ, *op. cit.*, p. 22.
33. Manuel y Antonio MACHADO: *La Lola se va a los Puertos*, *op. cit.*, p. 78.
34. *Ibidem*, acto III, escena VI, p. 118.
35. *Ibidem*, acto III, escena X, p. 127.
36. *Ibidem*, acto II, escena III, p. 70.
37. *Ibidem*, acto II, escena III, p. 71.
38. *Ibidem*, acto II, escena III, p. 74.
39. *Ibidem*, p. 122.
40. *Ibidem*, acto II, escena IV, p. 77.
41. *Ibidem*, acto I, escena III, p. 14; y acto I, escena X, p. 36.
42. *Ibidem*, p. 90.
43. *Ibidem*, acto III, escena XI, p. 132.
44. Manuel H. GUERRA, *op. cit.*, p. 174.