EL TEATRO DE LOS MACHADO O LA IMPOSIBILIDAD DE SER *

«De cada diez novedades que se intentan, más o menos flamantes, nueve suelen ser tonterías; la décima y última, que no es tontería, resulta, a última hora, de muy escasa novedad» (1). Esto afirma Antonio Machado, por medio de Juan de Mairena, comentando las experiencias teatrales de su tiempo; nosotros podemos afirmar, ya desde el principio, que el teatro de los hermanos Machado no se encuentra, evidentemente, entre esas nueve tonterías primeras, aunque bien es cierto que su dramaturgia sí tuvo esa escasa novedad que los autores mencionan. La afirmación no es nueva, pero el teatro de Manuel y Antonio Machado se encuentra lejos del mejor de su tiempo y, sobre todo, hay gran distancia entre esas dos voces líricas de extraordinaria importancia —sobre todo la de Antonio— en y para la poesía contemporánea y las obras que firmaron juntos para la escena; de ahí que Díez Canedo ya señalara, al estrenarse uno de sus dramas, que los aplausos del público iban más al reconocimiento de las personas de sus autores que a la pieza en sí (2). El tiempo —ese tiempo que fue obsesión machadiana— ha puesto las cosas en el lugar que les corresponde y hoy el teatro de Manuel y de Antonio Machado ocupa en las historias dramáticas un espacio relativamente ínfimo, comparado con las páginas que merecen los versos henchidos de lirismo, belleza, profundidad y gracia, de dos hermanos que nacieron —por ahora hace cien años— en Sevilla (3).

---

* El presente trabajo es, con muy escasas variaciones, la conferencia pronunciada el día 23 de julio de 1975 en el X Curso Superior de Filología Española, celebrado en Málaga. Doy mis más expresivas gracias a don Manuel Alvar por su amable invitación.

(1) Manuel y Antonio Machado: «Obras completas», Madrid, Editorial Plenitud, 1973, p. 1.074. Todas las citas corresponden a esta edición; en adelante O. C.

(2) En «El Sol» (23 de octubre de 1928) y en su comentario al estreno de «Las adelfas».

(3) Por eso nos parece exagerada, y estamos de acuerdo con F. Ruiz Ramón, en su «Historia del teatro, 2», la afirmación del Manuel H. Guerra («El teatro de Manuel y Antonio Machado», Madrid, Editorial Mediterráneo, 1966, p. 174) al incluir a los dos hermanos «entre los principales dramaturgos de los primeros cuarenta años del siglo veinte». Aunque la interpretación del teatro de los Machado por parte de Guerra es pobre, el libro está muy bien documentado y el material ofrecido es valioso.

La aparición de Antonio y Manuel Machado en la escena española supone un suceso semejante al de otro escritor de la misma generación: Azorín. Efectivamente, el autor de *Lo invisible* se dedica a la labor creadora dramática de 1925 a 1936; los Machado, por su parte, estrenan su primera pieza original en 1926 y la última en 1932, pues *El hombre que murió en la guerra,* que parece ser estaba escrita en 1928, no será estrenada hasta 1940, ya muerto Antonio en Colliure, de la misma manera que Azorín estrenó en 1942 su *Farsa docente.* El teatro de estos escritores —el de los Machado y el de Azorín— es, como veremos, muy diferente en cuanto a la fórmula empleada, como también poco tiene que ver la dramaturgia de los dos hermanos con la de Unamuno o la del gran triunfador entonces, Benavente. Escrito en los años veinte y treinta, el teatro de los Machado está cerca del primer teatro modernista de Valle-Inclán y de Marquina o del teatro poético del primer Lorca; sin embargo, este teatro nunca llegará al desgarro trágico de las obras firmadas por don Ramón ni a la pasión, el simbolismo y la fuerza que llevan en sí los personajes de Federico. No olvidemos que Valle en 1920 ya había compuesto *Divinas palabras,* que en esa misma década el Esperpento es ya una realidad importante para nuestra historia dramática, que *Bodas de sangre* o *Yerma* se estrenan por los mismos años que algunas obras de nuestros autores... Y si algo hay en el teatro de Antonio y Manuel Machado que puede recordar a Federico, ello será el sabor romántico que respira el Lorca de *Mariana Pineda* más que el trágico y desnudo Lorca de *Yerma.* Efectivamente, Antonio y Manuel se acercan al teatro, en estos años veinte, como también lo hacen Alberti, Max Aub, el juvenil Casona, Lorca, etc., pero mientras estos nombres comienzan su andadura y beben en unas fuentes, los hermanos Machado no pueden olvidar sus principios modernistas y aquellos versos que siendo niños escucharon a Rafael Calvo o a Antonio Vico por los finales años de la década de los ochenta. Tras el teatro de nuestros poetas están los tomos de Rivadeneyra de la biblioteca de su padre, las andaluzas coplas que aquél recogiera, las lecturas del teatro del Siglo de Oro y del drama romántico y las noches bohemias al lado de Enrique Paradas, los hermanos Sawa, Valle-Inclán, Gómez Carrillo o Juan Ramón... (4). Más tarde, cada uno de estos nombres intentó hacer su camino, como Antonio Machado consiguió andar el suyo desde Soria o Baeza, pero lo cierto es que desde Segovia o Madrid, y en estos años veinte y treinta, Antonio Machado parece plegarse a los gustos de Manuel aceptando su invitación a hacer teatro y de ahí que

(4) Vid. Leopoldo de Luis: «Antonio Machado, ejemplo y lección», Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975, pp. 38 y ss.

las obras de ambos, y por lo que se refiere a Antonio, nos recuerden mucho más sus *Soledades* que los *Campos de Castilla.*

Si don Benito Pérez Galdós tuvo como primera vocación la dramática y a ella vuelve en sus últimos años, adaptando para la escena sus propias novelas o creando obras originales, los hermanos Machado dedicaron también muchas tardes de su infancia y primera juventud a asistir a representaciones teatrales, al montaje doméstico de piezas dramáticas e incluso a la elaboración de dramas que no conservamos. Esta primitiva afición, abandonada luego por la poesía, puede servirnos de preludio para una exposición de las ideas teatrales de los Machado —que no llega a ser una elaborada teoría dramática, por mucho que queramos— y a las relaciones que ambos tuvieron con la escena a través de su vida.

Es en 1892 cuando un amigo de los hermanos —Enrique Paradas— funda *La Caricatura* —«la primera publicación de verdad en que los Machado colaboran», como ya afirmó Pérez Ferrero (5); en esta revista y durante algún tiempo Manuel y Antonio escriben de muchas cosas y entre ellas también de teatro, con opiniones subjetivísimas e incluso gratuitas, firmadas por «Polilla (Manuel) y «Cabellera» (Antonio) o «Tablante de Ricamonte», cuando lo hacen en colaboración (6). Poco después, a finales de siglo, Antonio, por recomendación de Federico Balart, entra a formar parte como meritorio de la Compañía de Fernando Díaz de Mendoza (7), aunque bien es verdad que nunca llegó a tener un papel no ya de mediana sino de mínima importancia. Pero volvamos a la labor crítica, pues la experiencia de Antonio, aunque es síntoma de sus aficiones dramáticas, poca trascendencia tuvo y no creemos que Antonio Machado aprendiera demasiado en el escaso tiempo que permaneció bajo la sombra de Díaz de Mendoza. Mayor trascendencia tiene la labor de Manuel como crítico de *El Liberal* de 1915 a 1919 y de *La Libertad* de 1920 a 1926 (8), la adaptación que éste realizara, en colaboración con Luis de Oteyza, de *El Aguilucho*, de

---

(5) «Vida de Antonio Machado y Manuel», Madrid, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1972, 3.ª edición, p. 42.

(6) Pérez Ferrero da como fecha de colaboración de los Machado el año 1895; sin embargo, el primer trabajo publicado aparece el 16 de julio de 1893, firmado por «A. Cabellera» (luego firmará Antonio sólo «Cabellera»), aunque la revista comenzó a publicarse el 22 de octubre de 1892. Vid. Aurora de Albornoz. «La prehistoria de Antonio Machado». Ediciones de La Torre, Universidad de Puerto Rico, 1961, pp. 12-13, especialmente.

(7) Fue precisamente la Compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza la que estrenó «Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel». De excepción fueron también los actores que estrenaron otras obras de los Machado: Lola Membrives y Manuel Soto «Las adelfas», la misma actriz y Ricardo Puga «La Lola se va a los puertos» y Margarita Xirgu y Alfonso Muñoz «La Duquesa de Benameji».

(8) Manuel recogió algunas de sus críticas y trabajos relacionados con el teatro en su libro «Un año de teatro (Ensayos de crítica dramática)», Madrid, Biblioteca Nueva, s. a.

Rostand (estrenada en 1920), las posteriores adaptaciones que los dos hermanos hicieron de *El condenado por desconfiado,* de Tirso (también colaboró José López Hernández), de *La niña de plata, Hay verdades que en amor...* y *El perro del hortelano,* de Lope, *El Príncipe constante*, de Calderón, y del *Hernani,* de Víctor Hugo, éste adaptado por Manuel y Villaespesa. Añadamos, en fin, y antes de analizar las ideas dramáticas, los trabajos de Antonio Machado publicados en *Juan de Mairena* y en *Los complementarios* en torno a Lope, Calderón, Shakespeare, el mito de Don Juan, etc. (9), y las críticas de Manuel como consecuencia de su labor periodística...

Pero esas ideas dramáticas que hemos mencionado son, en primer lugar, escasas en cantidad y de muy relativa importancia si nos atenemos a la profundidad de las mismas. Efectivamente, sólo en una ocasión hablan los dos hermanos de teatro y es para responder a la encuesta que un diario madrileño hizo en 1933 entre diversas personalidades del mundo escénico, mientras Antonio se detiene en algugunos aspectos del arte dramático en *Los complementarios* y fundamentalmente en *Juan de Mairena,* al comentar *El gran climatérico,* tragicomedia compuesta por su apócrifo profesor... Las ideas fundamentales de estas declaraciones —y unimos todas ellas, pues giran en torno a los mismos puntos— podrían resumirse:

1) En una defensa del mejor teatro tradicional, mucho del cual ha sido, según Antonio Machado, «olvidado e injustamente preterido».

2) Importancia por igual del diálogo —la palabra— y de la acción en el teatro; hay que tener en cuenta que el teatro es un arte literario, que por ende su modo de expresión es la palabra, que la acción humana es concomitante de esta palabra y, en fin, que el movimiento gesticular o el trajín de entradas y salidas ya no será acción dramática y se convertirá en un espectáculo —glosamos las propias palabras de Antonio — sin posible competencia con el circo o una capea de toros enmaromados (10).

3) Importancia también de los monólogos y de los apartes. Calderón y Shakespeare son aducidos como acertados ejemplos.

---

(9) Guillermo de Torre («Teoría literaria de Antonio Machado», en «La Torre», núms. 45-46, 1964, pp. 297-312), estudia algunas opiniones del poeta sobre la literatura, sobre algunos nombres importantes de la misma, sobre el barroco, las figuras poéticas, etc., pero no se detiene en las ideas teatrales.

(10) En el trabajo titulado «Sobre los géneros teatrales», incluido en «Un año de teatro...», cit., pp. 265-70, Manuel Machado se dirige a Tomás Borras con estas palabras: «Cuando usted intentó la pantomima dramática en «El sapo enamorado»; ya hice notar que allí estaban, entre inexperiencias de primerizo, los dos grandes nervios del gran teatro: la acción y la poesía».

4) La obra teatral perseguida por Mairena es «la comedia no euclidiana de *n* dimensiones», es decir comedia de espacios abiertos frente a la «comedia cúbica» tradicional.

5) Por lo que se refiere a los críticos teatrales, los dos hermanos en las declaraciones de 1933 son mucho más complacientes con ellos que lo será sólo Antonio en *Juan de Mairena*. En 1933 afirman: «La crítica profesional no ha estado siempre —como en nuestros días— a la altura de su misión. Durante mucho tiempo tomó la posición de un espectador excepcional, indulgente, avinagrado, pero siempre arbitrario, que pretendía imponer al público sus preferencias o aversiones. Ejercía, en verdad, una función sin valor educativo y casi siempre desorientadora. Preocupado del fallo, no del juicio, el crítico era el más desdichado espectador del teatro, el único a quien ni siquiera divertía la comedia. Claro que a última hora él era el hombre del bombo a Sellés o Echegaray, del varapalo a Galdós o Benavente. La crítica en nuestros días ha mejorado mucho y contribuye también a la renovación del teatro, señalando los valores nuevos, revisando los viejos, contrastando los unos con los otros, suministrando al público norma, para el juicio; es hoy, en suma, la que orienta y educa más que descamina y confunde, como en otros días »(11). Pero Antonio Machado, como hemos dicho, escribe en *Juan de Mairena:* «Entre nosotros —digámoslo muy en general— sin ánimo de zaherir a nadie —y salvando siempre cuanto se salva por sí mismo— la crítica o reflexión juiciosa sobre la obra realizada es algo tan pobre, tan desorientado y descaminante, que apenas si nos queda más norte que el público. En el teatro, sobre todo...» (12). Y en otra ocasión afirma: «La ineptitud de nuestros profesionales de la crítica teatral —Mairena alude a los de su tiempo— ha convertido a más de una fina actriz de comedia en máscara *destrozada* de la tragedia» (13). Actitud la de Antonio Machado que está muy en consonancia con la de otros dramaturgos de su tiempo y de los cuales Unamuno y Jacinto Grau son evidentes ejemplos.

6) De los actores afirman los dos hermanos: «También nuestros actores han de renovarse, ahondando en su arte. La corriente entre los cómicos españoles es la aptitud para representar personajes copiados, sin esfuerzo, de la realidad superficial. Cuando los personajes no pueden ser copiados, porque es preciso pensarlos o imaginarlos —un Hamlet, un Segismundo, un Brand—, nuestros actores suelen

(11) Vid. el libro de M. Pérez Ferrero, cit., pp. 164-5.

(12) O. C., p. 1.075.

(13) De «Mairena, crítico de teatros», en «Hora de España», núm. 5. Incluido en «Apuntes y recuerdos de Juan de Mairena» y recogido por Aurora de Albornoz en «Antonio Machado. Antología de su prosa. II. Literatura y Arte», Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972, p. 241.

no acertar. No carecen de inteligencia ni de fantasía; pero no han adquirido el hábito de ejercitarlas. De ellos ha de ocuparse con preferencia toda nueva escuela de actores» (14). Antonio, sin embargo, tiene palabras más duras, en carta dirigida a don Miguel de Unamuno el 16 de enero de 1929: «Lo terrible del teatro es la labor de los cómicos. Ellos traducen lo que usted hace a sus tópicos declamatorios y apenas hay obra, como no sea una ñoñez de los Quintero, que no deshagan» (15).

7) ¿Y el público...? La actitud es coincidente tanto en las declaraciones de 1933 como en las manifestadas por Antonio y Manuel independientemente. En 1933 declaran: «El público ha salvado en el teatro muchos valores, que los doctos no acertaron siempre a distinguir. Merece cierto respeto. El público suele gustar de lo mejor, más de lo nuevo que de lo viejo, aunque por pereza, por inercia mental, y la desconfianza de su propio juicio, tiende a aplaudir lo viejo, lo que recuerda algo ya aplaudido» (16). Antonio Machado —y elegimos una de sus manifestaciones, pues en varias ocasiones opinó sobre el receptor de la obra dramática— es más explícito: «Pero el público, señores..., ¿qué diremos del público? Del público, mejor diré, del pueblo, que ya no quiere ser público en el teatro, hablaremos otro día. Sólo adelantaremos —añadía Mairena— que ha sido él quien ha salvado más valores esenciales en el teatro, casi todos los que han llegado hasta nosotros» (17).

Si olvidamos estos últimos puntos, referidos a crítica, actores y público, y tenemos en cuenta las primeras afirmaciones en torno a la composición de la obra dramática como tal, podemos llegar a una conclusión no muy alentadora: la teoría y la praxis de los Machado no marchan juntas; la práctica dramática de Manuel y de Antonio está, evidentemente, lejos de las exigencias expuestas en sus trabajos teóricos. Tampoco, en este caso, podemos decir que los Machado coincidan con Unamuno, Grau y Azorín, ensayando los tres —y con-

(14) Pérez Ferrero, p. 164.

(15) Citado por Tuñón de Lara en «Antonio Machado, poeta del pueblo», Barcelona, Nova Terra, 1967, p. 189. En «Juan de Mairena» dice también: «Hay cómicos que están siempre en escena, como si vivieran la comedia que representan. De estos se dice, con razón, que son los mejores. Hay otros cuya presencia en el escenario no supone la más leve intervención en la comedia. Ellos están allí, en efecto, pensando en otra cosa tal vez más importante que cuanto se dice en la escena. Estos actores me inspiran cierto respeto, y espero, para juzgarlos, el papel que coincida con sus preocupaciones. Hay otros, en fin, que ya están, ya no están en la comedia, porque en ella entran o de ella salen a cada momento, por razones que sólo conoce el apuntador. De éstos hay poco que esperar: ni dentro ni fuera del teatro parece que hayan de hacer cosa de provecho.» O. C., pp. 1.048-9. Tampoco Manuel Machado dedica palabras agradables a los actores en su trabajo «Los cómicos», incluido en su libro «Un año de teatro...», cit., pp. 270-4.

(16) Pérez Ferrero, p. 164.

(17) O. C., p. 1.075-6.

siguiéndolo, en la mayoría de los casos— el tipo de teatro que cada uno defendiera con sus escritos.

Pero ¿cuáles son, absolutamente, y no en relación con los nombres cimeros de su tiempo, los defectos de los dramas machadianos? En primer lugar, estar escritos en verso, en un verso casi siempre de altas calidades líricas y narrativas, pero un verso escasamente dramático muchas veces, pues bien es verdad que como vehículo de exposición de ciertos temas —como es el caso de *Julianillo Valcárcel...*, *La Lola se va a los puertos* y *La Duquesa de Benameji*— la coherencia es mayor. No creemos, sin embargo, que sea la fórmula versificacional la más apropiada para el desarrollo de un problema sicoanalítico, como es el caso de *Las adelfas*.

En segundo lugar, estimamos también ideológicamente limitadas estas obras. Más adelante nos detendremos en algunos títulos, pero ya desde ahora podemos afirmar que no encontramos en el teatro de los Machado ni la hondura ni la densidad humana que sobre todo sentimos en la lírica de Antonio.

Y tercero: la elección de ciertos temas obligó a los autores a un salto en el tiempo que, desde el principio, obliga también al lector o espectador a un desplazamiento hacia el pasado, pero sin que este lector o espectador pueda realizar una conexión directa con el presente que vive. Antonio Buero Vallejo se acerca a Velázquez, Goya o Esquilache, pero con un fin preciso: poder hacer a través de ellos una serie de afirmaciones que cualquier hombre de hoy entiende y en la mayoría de los casos comparte, pues son afirmaciones que tienen una vigencia indiscutible. Buero se sirve de Velázquez, Goya o Esquilache mientras que los hermanos Machado se desplazan al pasado con el fin de recrear una época y unos personajes dentro de esa época, sin que el problema planteado, como consecuencia de esa falta de profundidad que antes mencionábamos, llegue a interesar excesivamente. Basados en la historia o en la leyenda, la mayor parte de los temas teatrales de los Machado tienen un sabor romántico que estaba en oposición con la imperante en su tiempo comedia burguesa benaventiana. Y aunque los gustos del público actual han abandonado la fórmula realista de las últimas décadas, sus preferencias están lejos también de unos dramas literariamente valiosos, con atractivos poéticos indudables, pero de contenidos de bajo vuelo y con fórmulas y efectos dramáticos —como la mujer vestida de hombre— que más recuerdan al teatro romántico y al de nuestro Siglo de Oro que al exigente teatro comprometido e investigador de nuevos caminos de expresión como es el actual.

Pero acerquémonos ya a las obras de los Machado. Son siete,

como hemos dicho, aunque nosotros no nos detengamos en todas, eligiendo aquéllas que nos parecen las mejores y más representativas de la dramaturgia machadiana.

En 1926, y en función a beneficio de María Guerrero, estrena esta actriz *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* (18), compuesta en los meses anteriores y planeada y corregida durante los fines de semana en la casa que Manuel tenía en Carabanchel. Con su primer drama, los Machado —como antes afirmábamos— saltan al pasado llevando a la escena un relato —mitad historia, mitad leyenda— que tiene como centro a Julián Valcárcel, hijo natural del Conde-Duque de Olivares con una mujer —gran dama, según algunos, de muy dudosa moralidad, según otros— y que recibirá el apellido de otro amante de dicha mujer, Alcalde de Casa y Corte y llamado Francisco Valcárcel.

Manuel y Antonio Machado nos ofrecen en su obra a este personaje, desde que es llamado por el Conde-Duque, ya reconocido como hijo suyo y bajo el nombre de Enrique, hasta su muerte prematura, hastiado de la Corte y de todo lo que ella lleva consigo, bajo la sombra del todopoderoso valido. Pero este don Enrique Guzmán ha sido —y como veremos desea seguir siendo— Julianillo. Niño de coro en Sevilla, mendigo en Madrid, soldado en Flandes, aventurero y bandido en Méjico, hampón en la Corte, gustador de pendencias y rufianerías en tabernas, Julián prefiere la calle al Palacio, Julián desea el balcón a medianoche y no las salas iluminadas de candelabros; Julián quiere ser Valcárcel más que Guzmán. En una palabra: siendo Julianillo es libre, siendo Enrique de Guzmán está privado de libertad. Porque ya en su primera obra los hermanos Machado exponen, a través de este personaje, lo que me parece uno de los aspectos fundamentales de su universo dramático y que en él se repetirá con frecuencia: la imposibilidad de ser, la dificultad para llegar a hacer realidad lo que biológica, individual y socialmente, desean estos personajes. En una palabra: es la búsqueda de una autenticidad que barreras sociales, familiares o políticas impiden. Los hemanos Machado van a desdoblar a su personaje, incluso con el nombre, tendiendo cada uno de estos dos individuos hacia dos fines diferentes y rebelándose ante uno para intentar realizar el otro. Pero los autores, en lugar de plantearse a un nivel metafísico el problema o convertir el dilema en una lucha directa, personificarán esas dos vías en otras tantas mujeres cuyo origen social y el puesto que en la sociedad ocupan también

---

(18) Entre las numerosas erratas que tiene el discreto libro de Julio César Chaves «Itinerario de don Antonio Machado», Madrid, Editora Nacional, 1968, podemos destacar el título de esta obra: «Desdichas de la familia o Julianillo Valcárcel» (p. 307).

están lejos: Leonor y Juana. Leonor, la mujer de fama dudosa, reconocida bella incluso por sus propios enemigos, enamorada de Julián y abandonando —también con la decisión sacrifica su amor y su felicidad— a Julián cuando deja de ser éste para convertirse en Enrique de Guzmán. Como dice en una ocasión:

—Leonor: *Hoy ya dos sendas seguimos.*
La vuestra, amigo leal,
en ese mundo en que brilla
con la majestad real
toda la flor de Castilla.
—Julián: *¿La vuestra?*
—Leonor: *La que los dos*
un día juntos pisamos:
senda a la buena de Dios (O. C., p. 342).

Y a la buena de Dios, o lo que es lo mismo al encuentro de su libertad, huye Leonor dejando en la segunda senda a Enrique, al noble Guzmán, al hijo del valido real. Y es que Leonor amaba a Julianillo Valcárcel, al hombre que, aun por un heterodoxo camino, encontró una felicidad y supo darla también, y no a Enrique de Guzmán. La sangre del primero protagonizaba la *vida*, pues vivía la aventura, la libertad, el aire fresco, el amor; el segundo, vestido de negro en la Corte, casado con Juana en matrimonio atado, no unido, creía tener la riqueza y la gloria, dándose cuenta, cuando ya es demasiado tarde, de que eso sólo era la *muerte*. Y quiere dejar de ser Enrique para ser de nuevo Julianillo y lo hace centrando su vida, su verdadera y auténtica vida, en Leonor:

—Julián: *Era mi vida, es verdad,*
porque era mi juventud,
mi alegría, mi salud,
mi bien y mi libertad,
mi maldad y mi virtud.
Pero ella no lo podía
comprender; ella creía,
con vosotros, que el poder
y el oro son la alegría,
y huyó para no volver
porque a mí no me estorbaran
sus amores, y a la luna
mis fortunas me encumbraran,
y porque, al fin, me acabaran
desdichas de la fortuna. (O. C., p. 348).

Y el cortesano y pulido Enrique de Guzmán, vestido de negro cual el Rey que pintara Velázquez, seguramente también «pálida su tez

como la tarde» y «cansado el oro de su pelo undoso», pero «no de sus ojos, el azul, cobarde», arrojará el «guante de ante» para buscar alegrías, deseos, penas, gozo y sufrimientos, aunque no ya en la libertad de la pica en Flandes, en la copa del licor americano, en el jarro de vino de un figón en la vieja ciudad —y en el centro de todo Leonor—, sino en una muerte a la que le ha llevado la melancolía y la amargura de una felicidad perdida, de un paraíso que estuvo cerca y que huyó, como el sol de una tarde de verano en Soria, en Baeza o en Sevilla, la Sevilla sin adjetivos de la copla.

Y con una copla al fondo los hermanos Machado componen una de sus obras más hermosas: *La Lola se va a los puertos,* una copla todavía hoy popular y que Manuel glosara en bellos versos años antes, publicándola en su libro *Sevilla* (1920):

CANTAORA

«La Lola,
La Lola se va a los puertos.
La Isla se queda sola.»
Y esta Lola, ¿quién será,
que así se ausenta, dejando
la isla de San Fernando
tan sola, cuando se va?...

Sevillanas,
chufías, tientos, marianas,
tarantas, «tonás», livianas...

Peteneras,
polos, cañas, «seguiriyas»,
soleares, «soleariyas»,
martinetes, carceleras...
Serranas, cartageneras.
Malagueñas, granadinas.
Todo el cante de Levante,
todo el cante de las minas,
todo el cante...

que cantó tía Salvaora,
la Trini, la Coquinera,
la Pastora...,
y el Fillo, y el Lebrijano,
y Curro Pabla, su hermano;
Proita, Moya, Ramoncillo,
Tobalo —inventor del polo—,
Silverio, Chacón, Manolo
Torres, Juanelo, Maoliyo...

Ni una ni uno
—cantaora o cantaor—,
llenando toda la lista,
desde Diego el Picaor
a Tomás el Papelista,
ni los vivos ni los muertos,
cantó una copla mejor
que la Lola...
Esa que se va a los Puertos
y la Isla se queda sola (O. C., p. 161).

Esta copla —una soleá— es la génesis del drama de los Machado, aunque otras dos sería necesario citar si hacemos un análisis genético de la obra, pues ya se encargaron los dos hermanos de poner en labios de su protagonista dos intervenciones de cante hondo que son otros tantos motivos estructurales de la pieza que nos ocupa. En un momento determinado de la acción Lola dice:

«De querer a no querer
hay un camino muy largo,
y todo el mundo lo anda,
sin saber cómo ni cuándo» (O. C., p. 475).

Pero, más adelante, este camino, como aquella senda que perdiera Julianillo Varcárcel, no se hace; Lola no lo anda, porque ha elegido —como veremos— otro sendero:

«Camino que no es camino
de más está que se emprenda;
porque más nos descarría
cuanto más lejos nos lleva» (O. C., p. 528).

Y es que, efectivamente, a Lola, como a Julianillo, se le han presentado dos opciones en su vida, esa dualidad de oportunidades que a todos se nos presentan en diversos momentos de nuestras existencias y frente a las cuales es necesario elegir, y elegir bien, pues el paraíso perdido de que antes hablábamos puede estar de una de ellas cerca y muy lejos de la otra. Lola tiene ante ella, por un lado a don Diego, al viejo señorito andaluz de olivares, riquezas y joyas, y también a su hijo, con todo eso y además el amor que este joven le ofrece; en el otro extremo Lola tiene una guitarra, la copla; Lola tiene el amor ideal que las letras del polo o de la caña declaran y ella vive; Lola tiene a Heredia y las seis cuerdas que Heredia hace vibrar. Lola tiene en todo esto la libertad y frente al encorsetamiento de la dama que don Diego o José Luis le ofrecen, Lola, como Julia-

nillo, escoge el mar y con él andar caminos... Lola, la Lola de la copla, rechaza olivares:

Nací entre esos olivares,
me crié como la alondra,
cantando de rama en rama (O. C., p. 468);

rechaza diademas de reina:

Gracias..., pero yo no canto
en jaula si me la forjan
de oro y brillantes (O. C., p. 469).

rechaza el apasionado amor del hijo del señorito, aunque sea Heredia quien habla por Lola:

¿Ve usté el lucero
de la tarde? Más lejana
está de nosotros esa
mujer que ve usté ahí sentada.
.....
Coja usté un rayo de sol,
detenga usté una palabra
que se fue, abrace usté el mar
y córtele usté las alas
al viento... Todo eso es
más fácil que sujetarla (O C., p. 483).

Sí, la Lola es la alondra de los olivares, pájaro libre sin jaula, palabra en el viento, rayo de sol que calienta y se esfuma... Pero Lola nunca puede ser prisionera cuando canta al amor y con él a la libertad; a la libertad del camino y no al compromiso social, al olor del tomillo y de la adelfa, pero no a la maceta del cuidado patio; a la libertad que ha hecho y hace a Lola, a través de la copla, llevándola hasta el mar:

—Lola: *¿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.
Ese es también mi camino:
¡paso libre! (O. C., p. 468).

Un mar —y el recuerdo de Antonio quedándose frente a él es inevitable— que es la única voz que a Lola llama, como Ondina que sólo en el mar pudiera vivir. Los labios de Lola cantan al amor y al mar, pero son labios que nunca besan; el corazón de Lola se entrega en la copla, copla como el agua del río que en su final hace mar, pero es corazón que un amor convencional aprisiona y seca. Y es que la voz de la copla es la voz del mar, es el canto de una libertad nacida en la sierra o en el yunque de la fragua y que se funde en el alma de Lola como si ella misma llevara el mar dentro:

—Lola: *La voz del mar... Es como*
un suspiro inmenso... Y esa voz
no sé lo que dice, pero
tan hondo en el alma suena
que... ¡muchas veces, más bien
creo que me sale de ella! (O. C., p. 528).

Las fortunas y sus desdichas mataban a Julianillo Valcárcel que no quería ser Enrique de Guzmán. Lola, antes de dejar de ser, antes de morir de gran dama en Sevilla, coge de la mano a Heredia y deja sola la Isla de San Fernando; Lola cree que de las dos opciones que se le han presentado, su destino —su fortuna— es el cante, la guitarra de Heredia, la copla, y parte a hacer su camino. Lola va en busca de sí misma, en busca del ideal que su voz proclama, en busca de aquella felicidad que a Julianillo vedaron muriendo por ella, en busca de una libertad que Julián Varcárcel perdió y que Lola necesita porque ella es su vida:

—Lola: *Pero*
mi persona tiene ya
su destino..., malo o bueno;
Conque... dejar a esta pobre
cantaora de flamenco
que vaya por su camino
sin cortarlo ni torcerlo (O. C., p. 531).

¿Es esta la Lola verdadera que la copla canta? ¿Hay algo de aquella mujer en el personaje creado por los Machado?... No importan o importan muy poco las respuestas. La grandeza de la copla es haber dejado en el misterio a esa Lola, como en el misterio queda el futuro del ser al que los Machado dieron vida en la ficción dramática. Por eso, la pregunta de Manuel en su poema sigue teniendo vigencia, porque sigue siendo flecha sin vuelta... Lola, en último término, es lo imposible, como imposible fue ella para todo aquello

que no fuera el sentir de una copla y las notas —«goterones / de agua fresca en un rosal» (19)— de una guitarra.

Estrenada por Margarita Xirgu en 1932, *La Duquesa de Benamejí* es la última obra de los Machado antes de morir Antonio en suelo francés, pues, como dijimos antes, *El hombre que murió en la guerra* fue presentada ya acabada la contienda civil sin que el menor de los hermanos participara del acontecimiento.

La Duquesa de Benamejí es la pieza de mayor sabor romántico de nuestros escritores y donde el amor adquiere una importancia que antes —incluso en *La Lola se va a los puertos*— se nos había presentado de manera más condensada y con consecuencias menos trágicas. Un amor que conduce a los personajes a la muerte —muerte por celos, con gitana por medio; muerte en el patíbulo, con la ley, pero no la justicia, en el centro—; una obra con personajes un tanto tópicos —dama noble, bandido serrano, clérigo tradicional y abate de tinte liberal, capataz de cortijo, etc.—, pero un drama que supera el fácil folklore por el camino del lirismo, por una palabra poética que ha sabido frenar el peligro de la andaluzada; drama, o mejor tragedia, popular, pero no populachera, *La Duquesa de Benamejí*, aun con defectos innegables, es una pieza con interés y con la cual Margarita Xirgu pudo bien lucir sus cualidades de gran actriz, como supo hacerlo con los personajes lorquianos en el Buenos Aires que albergó parte del mejor teatro español en la inmediata posguerra.

Centrada en plena época fernandina, *La Duquesa de Benamejí* respira el romanticismo que Fernando VII quiso frenar consiguiéndolo; la historia corría en pliegos de cordel y la tradición llevó hasta los Machado el relato del bandido Lorenzo Gallardo y el pueblo —a mitad de camino entre Córdoba y Málaga— que ocultaba y protegía a quien quitaba donde sobraba y daba donde hacía falta. Lorenzo Gallardo, el rey de la sierra y la Providencia del pobre; Lorenzo, el niño del olivar, que salvara «con el aliento en su boca, / con caricias, con abrazos» a la niña de Benamejí y futura dueña del lugar; un Lorenzo Gallardo, en fin, que se lanzará a la sierra colgando los hábitos, buscando en ella los imposibles que adora y por ello despreciando a la muerte...

Leonor era para Julián Valcárcel la vida, pues ella era la libertad; también Lola elegía a Heredia —la guitarra, la copla, el mar—, pues Heredia le ofrecía la mano (Lola no quería más) con el fin de buscar puertos juntos; de la misma manera, Lorenzo —frente a Carlos, el Marqués de Peñaflores— será para la Duquesa de Benamejí la liber-

---

(19) Del poema de Manuel Machado «Dice la guitarra», en O. C., p. 161.

tad de la sierra a través del amor. Reyes, la señora de Benamejí, dejará el palacio urbano por las cuevas de la montaña y el minué por la grupa del caballo, corriendo detrás de quien respira en los riscos y no en patio cerrado; Reyes irá detrás de quien eligió —como dice el viejo Bernardo— su destino —otra vez la fortuna, el sino—, de quien escogió el cielo abierto sobre la sierra y con él la libertad:

—Lorenzo: *Nada tengo que temer*
entre zarzales y pinos.
Donde las nieblas desfilan
por gargantas cenicientas,
en picachos donde afilan
su cuchillo las tormentas,
libre vivo (O. C., p. 618).

Y tras esa libertad que le asegura un rincón de la montaña, como Lorenzo ya había dicho antes, irá la señora de Benamejí, aunque sin saber que en esa aventura, en ese peligro está su propia destrucción, pues al igual que en *La Lola se va a los puertos,* dos coplas generaban el drama, también en esta pieza la buenaventura —o malaventura— de la gitana Rocío anunciaba al comienzo de la pieza el desenlace de la tragedia:

—Rocío: *Pero un día ha de venir*
quien te haga penar,
quien te haga sufrir,
de la sierra o de la mar
reina de Benamejí (O. C., p. 610).

Los pliegos de cordel, compuestos para el pueblo, cantaban a Lorenzo Gallardo y a la señora de Benamejí, pero, al final, el poeta y muy a pesar del pueblo, tenía que llevar a la muerte a sus protagonistas, a un hombre y a una mujer que habían buscado, a través del amor, su felicidad, aquella autenticidad que mencionábamos al principio, la realización de sí mismos sin limitaciones ni prejuicios, pero que al igual que Julianillo Varcárcel tenían que sucumbir. A Lola le quedó el mar como camino para hacer y la copla para decir; de la misma manera, la Duquesa de Benamejí también piensa en ese mar y lo desea para ella y para Lorenzo:

—Duquesa: *Ya siento*
ansia de que vuelva. ¡Ver
el sol y sentir el viento
frío del amanecer
por esa bendita tierra

de olivares, y cambiar
los caminos de la sierra
por los que llevan al mar! (O. C., p. 651).

pero al mar, precisamente al mar de Málaga, no llegan. Para ellos la «ciudad del Paraíso» quedó lejos, pues desde los picachos de Benamejí todavía no se puede ver el mar.

LUCIANO GARCIA LORENZO

Jesús Gil González, 16
POZUELO DE ALARCON (MADRID)