«CAPRICHOS», «EL MAL POEMA» Y «CANTE HONDO» EN «ALMA. MUSEO. LOS CANTARES» DE MANUEL MACHADO

Tras los juveniles e «impersonales» —y en colaboración con Enrique Paradas— *Tristes y alegres y etcétera,* y los ya personales verdaderos primeros libros— *Alma* y *Caprichos,* publica Manuel Machado *Alma. Museo. Los cantares* (Madrid, Librería de Pueyo, 1907), un libro que recopila los dos títulos anteriores y que anuncia dos posteriores *(El mal poema* y *Cante hondo),* además de nuevos poemas que, más tarde, incluirá en *Caprichos.* Todo ello en la tercera parte del volumen: «Los cantares».

Dada la rareza de *Alma,* y también —aunque menos— de *Caprichos, Alma. Museo. Los cantares* ha sido para muchos casi el arranque de la poesía «manuelmachadiana», el punto de partida para su acercamiento e incluso su estudio. Sin duda alguna, contribuyó a la popularidad del libro el «Prólogo» de Miguel de Unamuno, ampliación de su reseña de *Alma,* publicada en el *Heraldo de Madrid* el 18 de marzo de 1902. Con el título «La Poesía de Manuel Machado», este «Prólogo» es un verdadero estudio —comprende desde la página IX hasta la XXVII—, y continúa siendo uno de los pocos fundamentales sobre la primera etapa de la poesía de Machado. Precisamente en 1907 —año también del segundo libro de Antonio, *Soledades. Galerías* y *Otros poemas,* publicado también por Pueyo— Unamuno daba a conocer su primer libro de poemas, el volumen *Poesías.*

Aunque en las dos primeras partes de *Alma. Museo. Los cantares* figuran algunos textos nuevos —como el poema *El príncipe,* que seguirá en todas las ediciones posteriores de *Alma*—, y, sobre todo, cambios en la ordenación, la tercera parte del volumen *Los cantares,* es la más importante de todas desde el punto de vista de la novedad. Si *Alma* y *Museo* son prácticamente una amplia selección de la poesía publicada por Machado, con muy escasos poemas

publicados por primera vez (en libro), *Los cantares,* por el contrario, representa la gran aportación del nuevo, la incoporación al libro de nuevos textos y la primera aparición de lo que sería el libro *Cante hondo,* título que todavía no aparece. Pero también contiene, en las dos últimas partes, *Hablado* y *La buena canción,* poemas del futuro, *El mal poema* y otros que, más tarde, pasarán a formar parte de *Caprichos.* De todos estos poemas, *La buena canción* sólo dos se habían publicado anteriormente: *La voz que dice* y *Kyrie eleison,* en el libro *Caprichos* (1905).

Los cantares se abre con el poema *Cantares,* de *Alma.* Le siguen *Soleares, Seguidillas gitanas, Malagueñas, Solearíyas, La pena, El querer, La ausencia, Madrigales, Aleluyas madrigalescas a una amiguita, La diosa* y *Madrigal a una chica... que no entiende de madrigales.* Los cuatro últimos títulos, a partir de *Madrigales,* también serán incluidos posteriormente en *Caprichos,* y en este libro quedarán definitivamente instalados. De ellos, *Madrigal a una chica...,* se había publicado en la revista *Renacimiento,* en abril de 1904, pero Machado no lo incluyó en la primera edición de *Caprichos.*

En *Soleares* figuran siete, de los cuales habían aparecido en *Tristes y alegres,* los que empiezan «Todo es hasta acostumbrarse» y «No tengo amigo ninguno». Los siete reaparecerán en *Cante hondo* (1912), pero antes de la primera edición de este libro, «Todo es hasta acostumbrarse / cariño le toma el preso / a las rejas de la cárcel», se incluye también en la sección *Canciones y coplas,* de *El mal poema* (1909). Diez son las *Seguidillas gitanas:* Todos ellos, igualmente, figuran en la primera edición de *Cante hondo,* que, lo mismo que en *Soleares,* aumentará el número, cambiando, además, *Seguidillas* por *Seguiriyas,* que será la palabra definitiva. Y siete de esas diez proceden de *Cantares* y *Seguidillas,* en *Tristes y alegres* (la que en este primer libro empieza «Yo soy como un ciego / por esos caminos...», aparece en *Alma. Museo. Los cantares* como «Yo voy como un ciego...», versión definitiva).

Las tres *Malagueñas* seguirán en *Cante hondo,* acompañadas de veintitrés más, y lo mismo sucede con las dos *Solearíyas,* número aumentado hasta doce en dicha primera edición de *Cante hondo.* De las dos «Solearíyas» de *Alma. Museo. Los cantares,* la primera («Llorando, llorando... / nochecita oscura por aquel camino / la anduve buscando»), también figura en *Tristes y alegres,* último texto de la citada sección *Cantares / Seguidillas.*

Los tres poemas siguientes, *La pena, El querer* y *La ausencia,*

aparecen con los textos exactos que tendrán en *Cante hondo* (1912) y en todas las ediciones posteriores.

Con la excepción de *Cantares,* que todavía seguirá en *Cante hondo* —en 1912, y en la segunda edición de 1916—, pero que vuelve a su posición originaria en *Alma,* ya en las *Obras Completas* de 1922, todos estos títulos, todos estos textos, suponen la ampliación de lo aparecido en *Tristes y alegres,* y, ya con una mayor unidad que en aquel libro, la presencia en la poesía machadiana, con todos los derechos, junto a sus otros poemas, de «lo popular», del cantar y la copla, de la recreación de formas y temas suministrados por la transmisión anónima y colectiva, por una tradición andaluza que muchas veces era la palabra desgarrada, el grito estremecido, la voz intensa y dramática del «cantaor». Al cante, y al cante grande, va a proporcionar nuevos y hermosos cantares el poeta Manuel Machado. Una vez más, *Alma* es punto de partida, raíz de la que arranca el que será árbol frondoso: del poema *Cantares,* que preside todos estos poemas de «Los cantares», y cuya herencia está presente en *El mal poema,* en *Sevilla,* en *Phoenix,* y, claro está, sobre todos los demás, en *Cante hondo.*

En el poema *Antífona / A los versos de un sevillano,* publicado en *Canciones y dedicatorias,* libro de 1915 (y reproducido en el volumen V, *Dedicatorias,* de las «Obras Completas», de la Editorial Mundo Latino, Madrid, 1924, con el título *A los versos del sevillano Juan González Olmedilla),* Manuel Machado termina diciéndole: «Canta tú las fatalidades, / que son las únicas realidades: / Amor y Muerte. / Sigue cantando / coplas, que hombres muy hombres / oyen llorando. / Y si alguno te preguntara, / pobre Juan de la tierra clara, quién la compuso, / di que lo ignoras... / que tú, con Juan del Pueblo, / cantas y lloras». Una y otra vez volverá el poeta al sentir colectivo del cantar, a su anonimato y propiedad pública, popular. Muchos años después, en 1944, entrevistado por Camilo José Cela, insiste en el tema: «Nadie admira como yo lo popular, los cantares, las coplas que van de boca en boca y que todos dicen con la misma emoción que si fueran suyas... A ningún poeta deberá preocupar, sino todo lo contrario, la fusión de su corazón con el alma popular. ¿Que su nombre se pierde? Bien, ¿y qué más da? Ya es sabido: lo que se pierde de noche se gana de eternidad»; y concluye poco después reafirmando su admiración a la sobriedad del cantar: «Sí, no hay nada superior a las canciones del pueblo. Debieran servir de

modelo para no decir más de lo que hay que decir, para que la retórica no anegue, no eclipse al sentimiento» (1).

También José Machado, en su libro *Ultimas soledades del poeta Antonio Machado,* refiere que para Manuel «las palabras mágicas de la verdadera poesía» eran «¡Estas palabras que primero se cantan, como hace el pueblo, aunque luego se escriban!» (2).

En la «Introducción» al libro *Cante hondo* (1912), en su discurso de ingreso, *Semi-Poesía y Posibilidad,* en la Academia Española, en 1938; en muchas otras ocasiones, a lo largo de su vida, Manuel Machado exalta la copla, el cante popular que había aprendido en las recopilciones de su propio padre. Muy expresivos son los textos que contiene *La Lola se va a los puertos,* comedia de los dos hermanos estrenada en Madrid en 1929, y cuyo origen está en el poema *Cantaora* (publicado en *El Liberal*, de Madrid, el 31 de mayo de 1916, con el título *Cante hondo. La Lola)* del libro *Sevilla y otros poemas.* Al preguntársele, en la escena V del Acto I, quién le enseñó sus coplas, la Lola responde: «Yo sola / las aprendí, el cante es agua / manantial», y, con una imagen natural, continúa dando su versión del cante popular, detrás de la cual se escucha muy claramente a Manuel Machado: «... 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...». La presencia andaluza, con cuatro nombres propios en tan pocos versos, localiza, concreta, este mundo del cante sobre el que vuelve Machado en un diálogo entre la Lola y su guitarrista y secreto enamorado, Heredia: *«Lola:* ¿Piensas que las coplas se hacen con estudio y con paciencia? *Heredia:* No. Como el cante y el toque, / también la copla se lleva / en el corazón. El arte / consiste en echarla fuera. / Arte difícil, ... / *Lola:* El arte de echar al viento / el corazón, ¡qué faena más grande!» (escena 1.ª, acto II) (3).

Y sobre el tema las opiniones ajenas abundan: así, la del también andaluz —malagueño— José Moreno Villa, quien en *Manuel Machado, la manolería y el cambio*, escribe: «Los cantares no habían

---

(1) «Los españoles pintados por sí mismos», «Arriba», Madrid, 18 de abril de 1944. Cito por la reproducción de la entrevista «Con Machado, en la camilla», en el volumen de Camilo José Cela «La Rueda de los ocios», Editorial Mateu, Barcelona, 1962, pp. 207-208.

(2) Santiago de Chile, 1948, segunda edición, Imprenta Provincial, Soria, 1971, p. 15.

(3) Cito por la edición de la comedia en el volumen «Obras completas» (que no lo son) de Manuel y Antonio Machado. Tercera edición. Editorial Plenitud. Madrid, 1957, pp. 458 y 479.

sido desdeñados por los poetas del XIX, especialmente los del litoral. Pero en los de Manolo hubo una más pura e íntima fusión con lo verdaderamente gitano o flamenco; una mayor inteligencia de lo genuinamente «cañí». Machado hizo lo que en la música hicieron Albéniz y Falla», y también señala su influencia en poetas posteriores, incluido él mismo. «Yo no creo que sin Manolo Machado hubieran conseguido García Lorca y Alberti la desenvoltura y la emoción gitana que consiguieron. A una gran parte de los poetas andaluces nos sirvió de estímulo» (4). Dámaso Alonso, asimismo, lo destaca y lo valora en *Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado:* «Nadie hacia 1907 podía sentir lo popular andaluz —no imitarlo, sino informarlo, crearlo— como lo hizo Machado en sus *Cantares,* que luego, ampliados, habían de llevar el nombre de *Cante hondo* (1912)» (5). Como Moreno Villa, insiste igualmente en el magisterio y el ejemplo machadianos para la poesía posterior, Juan Chabás: «*Cante hondo* viene a ser precedente de cierto gusto por el modo popular que existe en poetas nuevos de tan elegante sensibilidad como Federico García Lorca, andaluz también como Manuel Machado...» (6).

Los poemas de «Los cantares» *La pena, El querer* y *La ausencia* son piezas muy destacadas en el conjunto, y lo seguirán siendo en *Cante hondo.* La pena y el amor, el amor y la ausencia son constantes de esta poesía «popularista» o «neo-popular». Si ya en *Alma*, en el poema *Cantares,* Machado había escrito: «Cantando la pena, la pena se olvida», y junto a «madre», «suerte» y «muerte», la había señalado como integrante básica del cantar («Madre, pena, suerte, pena, madre, muerte»), ahora se reitera y se convierte en un elemento clave, casi en una fuerza motriz, desde «Los cantares» hasta *Cante hondo.* La tercera, de las siete «Soleares» de «Los cantares» dice así: «Yo voy de penita en pena, / como el agua por el monte / saltando de peña en peña», y las seguidillas gitanas quinta y octava vuelven a dar nuevas notas sobre esa presencia central: «Yo soy como un ciego / por esos caminos, / siempre pensando en la penita negra / que llevo conmigo». Y «A pasar fatigas / estoy ya tan hecho / que las alegrías se me vuelven penas / dentro de mi pecho». La primera de las dos figura en *Tristes y alegres,* en donde también se encuentran

(4) En «Los autores como actores», México, El Colegio de México, 1951, pp. 104 y 125, respectivamente. (El estudio ocupa desde la p. 102 hasta la 125).

(5) En «Poetas españoles contemporáneos», Gredos, Madrid, 1952. (El estudio apareció en 1947 en «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo» (Ayuntamiento de Madrid), XVI, 197-204). Cito por la segunda edición de «Poetas...», 1958, p. 78.

(6) En su reseña del volumen «Poesías (Opera omnia lyrica)» de 1924, en «Revista de Occidente», núm. XVII, noviembre, 1924, pp. 286 a 291.

otras más con el tema de «la pena». Una de las más significativas en relación con el poema *La pena,* por lo que insiste en su hondura, en su interioridad, es una que no incluyó en «Los cantares», pero sí en *Cante hondo* (1912). «Las que se publican / no son grandes penas. / Las que se callan y se llevan dentro / son las verdaderas». En el poema *La pena,* Machado la presenta fundida con su propio ser, con su propia sangre, y cuyo mal más terrible es que no desea perderla, como si, al desaparecer ella, pudiera morir algo más hondo y verdadero de él: «I / Mi pena es muy mala / porque es una pena que yo no quisiera / que se me quitara... / II / Vino como vienen, / sin saber de dónde, / el agua a los mares, las flores a mayo, / los vientos al bosque. / III / Vino y se ha quedado / en mi corazón, como el amargo en la corteza verde / del verde limón. / IV / Como las raíces / de la enredadera / se va alimentando la pena en mi pecho / con sangre *e* mis venas. / V / *Yo no sé por dónde / ni por dónde no / se me ha liao esta soguita al cuerpo / sin saberlo yo*» (el subrayado es de Machado). Las imágenes dan al poema una concreción, una verdad sensorial, natural, y, finalmente, en la magnífica estrofa cuarta, junto a la presencia natural de «la enredadera» —con artes, «mares», «flores», «vientos», «corteza verde del verde limón»— la profundidad biológica, visceral, de la «sangre» y las venas. Pero todavía en la estrofa última utiliza una metáfora también concreta, material, «esta soguita», para hacer más plástica, más visible y tangible esa situación de cerco, de prisión, en que la pena le tiene: el empleo del verbo «liar» y de la forma vulgar del participio, «liao», refuerza aún más la expresividad del poema, hace más inmediata y accesible a toda su comunicación.

En el poema siguiente, *El querer,* continúa esa sensación de fatalidad, de imposibilidad de liberación, de cura. Como su título indica, aquí es el amor el protagonista: pero es la pasión devoradora, que consume y mata y para lo que no hay salida alguna. El amante quiere ser parte de ella, fundirse, anegarse, navegar por su sangre. La sangre vuelve a estar presente y «enfermedad», «enfermo», «cura», «curar» hablan claramente de ese mal de amor tan abundante en la literatura romántica, que elevó al primer puesto de la literatura amorosa y erótica, la cima y el abismo, el infierno y la gloria, la obsesión y la locura, el éxtasis y la muerte del llamado con razón «amour fou». Y también Machado se refiere a «este amor loco». Veamos el texto completo, sus nueve coplas, sus treinta y seis octosílabos: «En tu boca roja y fresca / beso y mi sed no se apaga, / en cada beso quisiera / beber entera tu alma. / Me he enamorado de ti / y es enfer-

medad tan mala, / que ni la muerte la cura, / bien lo saben los que aman. / Loco me pongo si escucho / el ruido de tu falda, / y el contacto de tu mano / me da la vida y me mata. / Yo quisiera ser el aire / que toda entera te abraza; / yo quisiera ser la sangre / que corre por tus entrañas. / Son las líneas de tu cuerpo / el modelo de mis ansias, / el camino de mis besos / y el imán de mis miradas. / Siento al ceñir tu cintura / una duda que me mata, / que quisiera en un abrazo / todo tu cuerpo y tu alma. / Estoy enfermo de ti, / de curar no hay esperanza, / que en la sed de este amor loco / tú eres mi sed y mi agua. / Maldita sea la hora / en que penetré en tu casa, / en que vi tus ojos negros / y besé tus labios grana. / Maldita sea la sed / y maldita sea el agua... / Maldito sea el veneno / que envenena y que no mata».

En la primera edición de *Cante hondo* (1912) existe una pequeña variante de este texto de *Alma. Museo. Los cantares:* el verso octavo, «bien lo saben los que aman«, se ha convertido en «según dicen los que aman», y esta última será la versión definitiva.

La misma presencia de lo físico, de lo corporal (siguen los «labios de grana» y los «ojos negros»), de las realidades elementales, primarias, del amor y el deseo, se encuentran en *La ausencia,* escrito en seguidillas gitanas, que ya había usado Machado en *Tristes y alegres (Cantares / Seguidillas).* Aquí, en *Los cantares,* a las diez agrupadas en el apartado *Seguidillas gitanas* y a las cinco de *La pena,* hay que unir los siete de este poema *La ausencia:* lo que revela una clara predilección por esta estrofa (7).

La ausencia completa el ciclo de «el querer» y «la pena»: el mismo tono apasionado, la misma voz desgarrada y doliente, que consigue sus más intensos y profundos acentos en la evocación de la madrugada solitaria, entre el recuerdo y la fatiga, con el pensamiento en la mujer ausente y la soledad y el frío. Como en lo mejor de su poesía Machado ofrece una realidad sensorial, unas presencias que «se sienten»: así en la seguidilla antepenúltima del poema, tan próxima al universo de *El mal poema,* «A eso de las cuatro, / a la madrugada, / cuando invade un poco de frío la alcoba / y clarea el alba»; el frío y la luz, el tacto y la vista resumen, en certera síntesis, unas horas de frío y de comienzo, de lucha entre la noche y el día. Además, ese «poco de frío» físico, real, encierra toda la frialdad de la soledad, de la ausencia, que se hace explícita en la estrofa si-

(7) Los dos ejemplos de «seguidilla gitana» citados por Antonio Quilis en su «Métrica española» pertenecen a Manuel Machado, y las dos, aunque definitivamente instaladas en «Cante hondo», proceden del juvenil «Tristes y alegres» («Métrica española», colección «Aula Magna», núm. 20, Ediciones Alcalá, Madrid, 1969, p. 97).

guiente: «Cuando yo me acuesto / fatigado y solo / pensando en tus labios de grana, en tu pelo / y en tus negros ojos». Y también aquí ella es algo tan físico, tan real y concreto como labios, pelo y ojos, y más aún, labios grana y pelo y ojos negros; lo que sigue presente en la ausencia y el poeta convierte en sensorialidad viva, en fuerte contraste de color rojo y negro, que resumen a la mujer, pero también al amor y la pena, a la pasión y la soledad.

En *Alma. Museo. Los cantares. La ausencia* lleva al frente una «copla popular», que seguirá en *Cante hondo,* pero desaparecerá a partir del volumen *Poesías...,* de 1924. Es ésta: «"A eso de las cuatro, / como tenía a mi compañerita / dormía en mis brazos" / *Copla popular*». Tras esta variante de la canción andaluza, que llama Navarro Tomás «playera» (8), el poema de Manuel Machado dice así: «No tienes quien bese tus labios de grana / ni quien tu cintura elástica estreche, / dice tu mirada. / No tienes quien hunda / las manos amantes / en tu pelo hermoso, y a tus ojos negros / no se asoma nadie. / Dice tu mirada que de noche, a solas, / suspiras y dices en la sombra tibia / las terribles cosas... / Las cosas de amores que nadie ha escuchado, / esas que se dicen los que bien se quieren /a eso de las cuatro. / A eso de las cuatro / de la madrugada, / cuando invade un poco de frío la alcoba / y clarea el alba. / Cuando yo me acuesto, / fatigado y solo, / pensando en tus labios de grana, en tu pelo / y en tus negros ojos. / Diciendo la copla: / *A eso de las cuatro, / como tenía a mi compañerita, / dormía en mis brazos*» (el subrayado es de Machado).

Admirable ejemplo éste de glosa; la «copla popular» es recreada y ampliada a base de una intensificación pasional, que llega hasta la intimidad más oculta de los amantes, a «las terribles cosas», a «las terribles cosas de amores / que nadie ha escuchado...». Y la glosa amplificadora se realiza también con esos soportes físicos, esas reiteraciones corporales, visuales, de la cintura, y sobre todo de los labios, el pelo y los ojos, del grana y el negro, de la mirada, el suspiro y la voz. A diferencia de *La pena,* escrito exclusivamente desde el «yo», *El querer* y *La ausencia* son la más completa fusión del «yo» y el «tú», de la presencia doble y una de los amantes. Son también la respuesta apasionada al escepticismo de *Adelfos,* especialmente *El querer,* que opuesto asimismo a *Encajes* y otros poemas desengañados o cínicos sobre el amor y el placer, es uno de los más exaltados cantos machadianos a la pasión amorosa, a su ansia y su locura,

---

(8) En «Arte del verso», Compañía General de Ediciones, S. A. México, 1959 (cito por la segunda edición de 1964, p. 100). El único ejemplo que da de «playera» Tomás Navarro Tomás es de Francisco Rodríguez Marín en «La copla» (Madrid, 1910, p. 14).

a su prisión y veneno. A los «Besos, ¡pero no darlos!», y «De cuando en cuando un beso, sin ilusión ninguna. / ¡El beso generoso que no he de devolver!», de *Adelfos,* Machado opone en *El querer* casi un apoteosis del besar, que se inicia ya en la primera copla: «En tu boca roja y fresca / beso y mi sed no se apaga; / en cada beso quisiera / beber entera tu alma». La sed es frecuente, en estos años, en su poesía: lo primero que dice de sí mismo en su *retrato* de *El mal poema* es: «Unos ojos de hastío y una boca de sed...». Sed no saciada ni por la pasión devoradora y absorbente de *El querer.* Otro amor, que sí arde pero no quema, le dará el «agua pura» para calmar esa sed, y en este mismo libro, *Alma. Museo, Los cantares,* aparece, en la última parte y de todo el volumen, *La buena canción:* en el poema así titulado, y en el primero de los dos sonetos de *Sé buena...,* cuyo terceto final es la respuesta completa a esos otros versos: «No pretendas vencer. Ríndete. Y que el tesoro / de tu hermosura sea dulcemente ofrecido, / *como al sediento un sorbo de agua pura en la mano»* (el subrayado es mío).

Al mundo de *Caprichos* volvemos en los cuatro poemas que siguen a *La ausencia: Madrigales, Aleluyas madrigalescas a una amiguita, La diosa* y *Madrigal a una chica... que no entiende de madrigales.* Lo exótico y lo amatorio son aquí más juego, más decoración, más derroche verbal, menos hondura íntima, menos pasión, menos concentración y sobriedad expresivas. Pero entre los cuatro hay que establecer algunas diferencias. En los tres últimos, el erotismo, el canto a la belleza femenina, el placer, son temas centrales, mientras que *Madrigales* se reduce a describir y explicar ese tipo de poemas y queda en un nivel más de insinuación amorosa que de erotismo, de sentimentalismo que de paganismo. Desde los primeros versos aparece explícita esa intención: «Este ramo, hecho deprisa, / de cancioncillas banales, / alegres y matinales...», y en el último fragmento —no puede hablarse de estrofas— del poema, y desarrollando la metáfora de las flores, que apuntaba en el inicial «ramo», culmina el juego delicado, la guirnalda floral de estos poemillas galantes: «Deshojadas / flores, de todos colores, / que renacerán después... / Y en su olor / conservan el sí es no es / agridulce de un amor / que vuelve como las flores.» Una vez más Machado accede a la fórmula sensorial: en este caso, la vista y el olfato, las flores «de todos colores» y «su obra».

A los octosílabos y tetrasílabos de este poema suceden los hexasílabos, agrupados en tres pareados con diferentes rimas —con la excepción de los dos primeros, cuyas rimas reaparecen en el penúltimo y último—, de *Aleluyas madrigalescas a una amiguita.* El juego menor,

la levedad, una pretendida delicadeza femenina, muy marcada por los diminutivos («amiguita», «Lolilla», «ramito», y también «tus pequeños pies»), se unen al mantenido —de principio a fin— piropo, a las notas sensuales, al erotismo, tamizado con languidez, con suavidad de seda y exquisitez de porcelana, pero no menos evidente. Pero la relación con *Madrigales* está en el punto de partida de *Aleluyas madrigalescas...*: la metáfora floral, este «ramito» en correspondencia con aquel «ramo». Madrigal-piropo, madrigal-flor, de acuerdo con la traducción del género. En el segundo poema, el nombre propio, y en diminutivo, con que empieza y termina, da la nota más personal, íntima y tiernamente cálida: «Lolilla, mi amor, / tú eres una flor. / Ramito de flores, / y de las mujeres. / La venta de grana / de tu boca sana, / tus adormilados / y aterciopelados / ojos, tus pequeños / pies y tus sedeños / cabellos son tropos / para mis piropos. / Tienen tus andares / ritmos singulares. / Y como las reinas / de Oriente te peinas. / Cuando miras, eres / imán de placeres. / Cuando hablas, gorjeo / que excita el deseo. / Y cuando caminas, / ¡cuántas golosinas!... / Lolilla, mi amor, / tú eres una flor. / Ramito de flores /¡para mí, Dolores!». Destaquemos esas «golosinas», que pluralizan la «...divina / golosina / de tus labios!», del poema *Rosa,* en *Caprichos.*

En *La diosa* se intensifica el aspecto de sensualidad, de atracción carnal de *Aleluyas madrigalescas...,* evidente, sobre todo, en los versos «imán de placeres», «que excita el deseo». Retrato de mujer en plenitud de belleza, al margen de toda moral, como una cautiva del paganismo, como una diosa. A diferencia de las abundantes mujeres morenas de sus versos, es aquí la belleza rubia la cantada y exaltada. Como *Mimí, la modelo,* «... débil y rubia, / desnuda, bajo la lluvia / de su cabello de oro, / que era todo su tesoro». En *La diosa,* Machado, mediante la imagen inicial —«rubia como la candela»— la relaciona ya con el símbolo de la pasión, que más adelante se mostrará en la descripción: «Mas por su reír ardiente, / por su boca *lujuriosa,* ...» (los subrayados son míos). Pero si criatura de pasión, de ofrecimiento carnal y culto al placer, como sus ardientes mujeres de labios rojos y pelo y ojos negros, en esta «chiquilla rubia» el poeta representa el doble rostro de la inocencia y el pecado, de la virtud y el vicio: el familiar y tan andaluz «chiquilla» introduce a un mundo casi infantil, que prosigue en «inconsecuente y locuela», y más claramente —insistiendo en esa dualidad, en esa apariencia jánica— en estos octosílabos: «... cuyo pelo, de oro liso, / partido en dos por la raya, / le da un aspecto canalla, / canalla y angelical. / Como una bacante griega, / es inocente y viciosa, / balsámica o venenosa, / sin saberlo y sin querer», verso

este último que subraya y reitera el ya citado «y sin noción de moral»: criatura en estado natural, sin normas, sin leyes, casi como un animal hermoso y desconocedor del alcance moral de sus actos. Antecedente indudable esta visión de la mujer de la que desarrolla en *Prólogo-epílogo* de *El mal poema:* «La mujer —*ideal y animal*—, la que obliga / —*gata y ángel*— a ser feroz y tierno, a ser / eso tremendo y frívolo que quiere la mujer... / *Pecadora, traidora y santa y heroína,* / que ama las nubes, y el dolor, y la cocina. / *Buena, peor,* sencilla y loca e inquietante, / tan *significativa,* tan *insignificante...*» (los subrayados son míos). Pero aquí, partiendo de la dualidad, de la contradicción, que él ve como esenciales en la mujer, Machado llega hasta una casi completa misoginia, aunque suavizada por la admiración, que no falta, y por un cierto sentido del humor.

También es mujer rubia la cantada en *Madrigal a una chica que no entiende de madrigales,* de la que también destaca el azul de sus ojos: el prestigio estético del color, que introdujo ya en *Alma,* la niña de *Castilla* («... Es toda / ojos azules...»), encontró en la poesía machadiana la importante competencia del negro, casi inseparable de sus mujeres andaluzas. Pero, como la marquesa Eulalia de *Era un aire suave...* («Tiene azules ojos, es maligna y bella») o la princesa de *Sonatina* («¡Pobrecita princesa de los ojos azules!»), entre las más famosas criaturas femeninas de la poesía de Darío, no faltan en Manuel Machado las mujeres rubias, los ojos azules, unas presencias más exóticas y que aportan notas predominantemente refinadas, exquisitas. Sin embargo, estas mujeres no se oponen a las apasionadas y ardientes morenas y de ojos negros; lo hemos visto en *La diosa* y en este *Madrigal a una chica...,* la segunda y última parte, en clara contraposición con la princesa, lo hace igualmente de una forma explícita, identificando la delicadeza, la luminosidad exteriores con la interioridad apasionada y oscura. El día con la noche, o, más exactamente, la noche oculta, pero existente, bajo el día: «Gongorinamente / te diré que eres noche / disfrazada / de claro día azul... / Azul es tu mirada, y en el áureo derroche / de tu pelo de luz hay un torrente / de alegría y de luz», y a continuación la antítesis, que, como vemos, ya se esboza en los versos segundo y tercero: «Pero, como la noche, / eres dulce y terrible, / misteriosa, / llena de muertes, de pasión, / y tan voluptuosa / e indecible / cuando, candente flor, abres el broche / del corazón, / que eres... toda, ¡la Noche!»

En los diecisiete versos del poema resulta considerable la presencia metafórica: «noche / disfrazada / de claro día azul», «pelo de luz», «hay un torrente / de alegría y de luz», «candente flor», «abres el bro-

che / del corazón», y un símil o imagen: «Pero, como la noche, / eres dulce y terrible...». Muy característica es también la adjetivación «azul» (dos veces), el contraste «dulce y terrible» —como en *La diosa*, «canalla y angelical»—, «candente», y, muy especialmente, «voluptuosa» que se corresponde con el «lujuriosa» de *La diosa*— y «áureo», adjetivo empleado por primera vez en su poesía, en la que sí figura en más de una ocasión «dorado».

Desde el *Madrigal*, incluido en la primera edición de *Alma*, Machado muestra una notable preferencia por el género, por el término que, pasando por estos poemas de *Alma. Museo, Los cantares* —integrados después en *Caprichos*—, reaparece en el libro de 1915 *Canciones y dedicatorias: Madrigal a una bella desconocida*, que trae, como *Madrigales* y *Aleluyas madrigalescas*..., la relación con la flor: «Versos, flores, suspiro, / en el misterio de soñarte inspiro. / Sé bien que eres hermosa, / mas no sé si eres rosa-blanca o rosa. / ¿Es tu bondad risueña o grave? / Pues el poeta que eres buena sabe. / Toma esta flor de una imposible flora, / del color y el perfume que se ignora. / Versos, flores, suspiro..., / coplas de ciego son, pues no te miro». Esta poesía de la galantería, del requiebro, se enriquece con otro texto, que si no lleva la palabra madrigal en su título, la repite tres veces en el interior del poema: el titulado *A una dama / que lleva en el pecho un pasador de rubíes*, incluido en *Dedicatorias*, de 1924, volumen quinto de las *Obras completas*, de Editorial Mundo Latino (en la primera parte del libro *Album*, abierto precisamente con *Madrigal a una bella desconocida)*; en este nuevo ejemplo, la poesía de circunstancia —como en tantas poesías barrocas— se transforma en suntuosidad descriptiva, en alarde metafórico, en plástica visión bajo el absoluto predominio del color rojo. «Yo para vos quisiera / un madrigal que fuera / de oro y de cristal. Un matinal / y claro madrigal... / Seda de luz cual vuestra cabellera, / gota de sangre, o guinda, / cual la herida que lleváis al pecho, / rubí encantado... / O la que me habéis hecho, / sangre de amor y de dolor, que mana / oculta y trueca en madrigal de grana».

Y en *Phoenix. Nuevas canciones*, de 1936, una de las partes se titula *Madrigales*, que alberga tres textos: *A una bella desconocida, En el álbum de la misma / Concepto madrigalesco* y *En el abanico de una hermosa dama*. En el primer poema, distinto al de *Canciones y dedicatorias*, vuelve a aparecer la flor, en la primera y, sobre todo, en la segunda y penúltima estrofa: «Sé que eres bella y no sé, / mujer no vista y soñada, / no mirada y admirada, / qué flor te dedicaré. / Sé que eres bella y no sé... / Para ti, todas las flores. / Y así, el que pre-

fieras tomas / entre todos sus aromas / y entre todos sus colores. / Para ti todas las flores...». Y todavía, en la última parte del libro, de *Phoenix*, la titulada *Dedicatorias*, se encuentra *En una fiesta a la mujer / Madrigal de madrigales*, soneto polimétrico, que es una especie de recapitulación del género, un nuevo piropo, una nueva flor, ya no a una mujer, conocida o desconocida, sino a la Mujer, a la inspiradora constante y fiel de su poesía, de la poesía: «¿Qué nuevo nombre a ti, creadora de poetas, / esencia de la juventud, / si todas las magníficas y todas las discretas / cosas se han hecho y dicho en tu virtud? / ¿Qué madrigal a ti, compendio de hermosuras, / luz de la vida, si / mis pequeños poemas y mis grandes locuras / han sido siempre para ti?... / En la hora exaltada / de estos nuevos loores, / toda la gaya gesta de tu poeta es... / tirar de la lazada / que ata el ramo de flores, / ¡y que las flores caigan a tus pies!». Más allá de homenajes circunstanciales, de una galentería de salón, del piropo ocasional, el poeta revela aquí la raíz cordial de estos versos, la verdad y la permanencia de su entrega, en vida y en poesía, a la mujer.

No ignoramos, por supuesto, la larga tradición de esta poesía, especialmente desde el Romanticismo; su abundancia en los *Poemas de adolescencia* (1878-1881) y su presencia en *Poemas de juventud* (1881-1885), de Rubén Darío, quien, a lo largo de toda su obra, desde esa poesía primera hasta su *Lira póstuma* (1921), es un constante cantor de la mujer y a la mujer. Incluso en uno de sus más importantes libros, *Cantos de vida y esperanza*, incluye su *Madrigal exaltado* / «A mademoiselle Villagrán», con su final asimismo floral: «... y el sol, sultán de orgullosas / rosas, dice a sus hermosas / cuando en primavera están: / "¡Rosas, rosas, dame rosas / para Adela Villagrán!"» (9).

Como segunda parte de *Los cantares* figura *Hablado*, que contiene cuatro poemas: *Ultima*, *Invierno*, *Paz* y *Peregrino*. De los cuatro, *Ultima* se había publicado en *Los Lunes del Imparcial* el 28 de enero de 1907, pero los cuatro aparecen, por primera vez en libro, y son una nueva entrega —después de la aparecida en *Caprichos* —de lo que será más tarde el libro *El mal poema*, aunque en la primera edición de este libro, en 1909, sólo incluyera *Inviero* y *Ultima;* después se añadirán los otros dos: ya en el volumen *Poesías (Opera omnia lyrica)*, de 1924, en donde el título *Paz*, de *Alma. Museo. Los cantares*, se ha transformado en *¡Paz!;* ha desaparecido el título *Peregrino*, sustituido por un simple signo de interrogación (?) y el corto poema, así titulado, se ha colocado a continuación de *A mi sombra*, un poema aparecido

(9) Rubén Darío: «Obras completas», volumen II, Aguilar, Madrid, 1967, p. 670.

en la primera edición de *El mal poema* (1909): éstos serán los títulos y colocación definitivos.

Ultima consta de seis octavillas, es decir, de cuarenta y ocho octosílabos; cada una de las estrofas tiene rima distinta, pero todas, menos la segunda, se ajustan al esquema *abbc'addc'*, con las rimas agudas, según se indica, en los versos cuarto y octavo; la segunda octavilla se diferencia en que los versos primero y quinto no riman entre sí, sino que aparecen sueltos, pero en todo lo demás se ajustan al citado patrón.

Invierno, en cambio, repite la combinación, tan usada por Machado, de endecasílabos y heptasílabos con asonancia en los versos pares: ese romance heterodoxo que ya aparecía, aunque en poemas cortos —de cuatro u ocho versos—, en *Tristes y alegres*, y que se reiteraba en toda su plenitud en varios de *Alma: El jardín gris*, *Melancolía* y *Castilla*.

Paz se compone de endecasílabos y alejandrinos, y uno de sus versos («Y las amables sutilezas de») ofrece esa terminación, ya señalada, en monosílabos átonos, una de las innovaciones formales de la revolución modernista.

Finalmente, *Peregrino* consta de ocho versos, siete octosílabos y un tetrasílabo, con rimas consonantes en los versos primero y segundo, cuarto y quinto y séptimo y octavo —todos ellos formando pareados: con la misma rima, e incluso las mismas palabras en el primer y el tercer pareados— y asonancia en los versos tercero (que es tetrasílabo) y sexto.

Invierno, poema al que nos hemos referido en anteriores ocasiones, es uno de los textos más amargos y desolados de Manuel Machado, pero no por una situación personal, por un dolor individual, sino como constatación de la dura, incomprendida, desdichada vida del artista; de la dificultad del arte y la belleza en un mundo mezquino y hostil. Visión en amplitud, a través de la historia, que pasa de los españoles, y más lejanos en el tiempo, Cervantes y Velázquez al francés, y próximo en los años y en la sensibilidad, Verlaine. El poeta levanta su voz contra esta injusticia, concreta su crítica y su dolor en la situación española, no acepta como solución la escapatoria de la bohemia, a la que con un solo calificativo derriba de cualquier pedestal idealizador: «La tragedia ridícula / de la bohemia...»; «tragedia ridícula» o «tragedia grotesca», y, un poco más lejos, el esperpento, las valleinclanescas *Luces de bohemia*; a Max Estrella podrían aplicarse estos versos —muy anteriores en el tiempo al personaje esperpéntico—: «Y esta ancestral pobreza / española del vate...». Recordando, mucho después,

estos años de vida literaria, su contacto y su deambular por la bohemia madrileña, Machado señala esa real tragedia de la miseria física, material, que llegaba a destruir en ocasiones al artista, al poeta: «... a menos de ser rico por su casa —*rara avis*— o de escapar a la miseria por una carrera facultativa seguida de una reñida oposición y que a menudo nada tenía que ver con las musas, la muerte natural de todo poeta español era necesariamente de hambre» (10).

En uno de los capítulos (no están numerados) de *El amor y la muerte (capítulo de novela),* el titulado *Solos,* Machado descubre una escena típica de bohemia: Es invierno y nieva. Sin dinero y sin vino, dialogan Pierrot y Colombina, y sólo les queda el amor como refugio, el mutuo calor (11). La triste, sórdida realidad, está aquí arropada por los personajes literarios, atenuada por la final entrega amorosa de ella.

En su vida, Manuel, como Antonio, pudo escapar de esa amenaza, y precisamente por una oposición, ganando una plaza —será en el año 1913— en el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos; afortunadamente para él, su trabajo —en la Biblioteca Nacional primero, desde 1914 hasta 1925; en la Biblioteca Municipal de Madrid después, de la que será director—, no estaba reñido con su vocación, con su primera y absoluta dedicación. Pero antes, entre otros trabajos, estuvo en la secretaría particular de Rubén Darío, ministro de Nicaragua en España; en 1909, en el año de la publicación del libro *El mal poema,* un recibo conservado atestigua esta colaboración del poeta y el pago recibido: «Recibí del Ministro de Nicaragua, D. Rubén Darío, cien pesetas (100) por un mes en que he colaborado en trabajos de su secretaría particular. Madrid, 14 de junio de 1909) (12). Justo un año después —el 15 de junio de 1910— se casaría con su prima Eulalia Cáceres, y el fin de sus amoríos, el progresivo apartamiento de la bohemia, le irán llevando a una mayor estabilidad económica, profesional, que culmina con la oposición y la plaza obtenida en 1913. No hay que pensar, sin embargo, en una ruptura total con un mundo que siempre le atrajo. Alfredo Carballo lo resume clara y certeramente: «El matrimonio cambia al poeta. No abandona las tertulias literarias, los colmaos, los amigos, pero ahora la mujer pone gravedad, equilibrio, sensatez en su vida» (13).

---

(10) En «Manuel Machado habla de economía», «Estafeta Literaria», Madrid, 10 de octubre de 1944.

(11) «El Amor y la Muerte», Madrid, Imprenta Helénica, 1913, pp. 37 a 43.

(12) Reproducido por Dictinio Alvarez en su artículo «Cartas inéditas de Manuel Machado a Rubén Darío», en «Indice de artes y letras», núm. 118, octubre, 1958, p. 14.

(13) En el importante estudio introducido a su edición de «Alma. Apolo», Colección «Aula Magna», núm. 13, Ediciones Alcalá, Madrid, 1967. (Trabajo fundamental, imprescindible, en la bibliografía sobre Manuel Machado).

Pero volvamos al texto de *Invierno.* El poema se abre y se cierra con los mismos cuatro versos, con la misma copla. Esta estructura, tan característica de su poesía, sirve de fondo, de marco, con neto sabor popular y madrileño, al negro y doliente cuadro central, que incluso tipográficamente aparece separado de la obertura y del colofón: «Calla, viejo organillo / sentimental... En balde / lanzas la melancólica sonata / conocida ...¡A otra parte! / —¡Oh la crueldad y el mal, y la fatiga / de luchar sin cuartel, y las mortales / heridas a traición, las puñaladas / de que no brota sangre! / Y la desgracia, la mala ventura / de lo bello y lo grande... / La pobre y mala y triste y torpe vida / de un Miguel de Cervantes / alcabalero, y de un Quevedo pincho, / y de un Verlaine mendigo... Y la implacable / contrafortuna del ingenio (suerte / te dé Dios, hijo, que el saber no vale). / Y esta ancestral pobreza / española del vate... / La tragedia ridícula / de la bohemia... ¡El mártir / que es un pobre, poeta de sus sueños, / y de sus realidades!... / Y la doliente humillación de serlo... / Y el buen gusto dudoso de quejarse. / —Calla, viejo organillo / incorregible... En balde / lanzas la melancólica sonata / conocida... ¡A otra parte!»

He transcrito el texto como aparece en *Alma. Museo. Los cantares,* sin la menor modificación. Aclaro esto porque el verso «que es un pobre, poeta de sus sueños» tiene, en este libro de 1907, esa coma entre «pobre» y «poeta», que después desaparecerá; ya en el volumen *Poesías...,* de 1924, leemos «que es un pobre poeta de sus sueños», y así quedará definitivamente en *Poesía. Opera omnia lyrica,* de 1940 y 1942.

Los versos referentes directamente a España, a la situación del poeta español, no de entonces, sino de siempre, anuncian los que dos años más tarde aparecen en *Prólogo-epílogo,* segundo poema del libro *El mal poema.* Con mayor extensión, y pasando del dolor y la lamentación a la virulencia y a un directo ataque a la realidad social y política, a la institución contemporánea del caciquismo, estos alejandrinos tienen una agresividad similar a la que Antonio Machado desplegará años después en poemas como *Del pasado efímero* y *El mañana efímero,* en *Campos de Castilla.* Veamos los versos de *Prólogo-epílogo,* exactamente desde el 21 hasta el 28: «Es un pobre país viejo y semisalvaje, / mal de alma y de cuerpo y de facha y de traje, / lleno de un egoísmo antiartístico y pobre / —los más ricos apilan Himalayas de cobre, / y entre tanto cacique tremendo, ¡qué demonio!, / no se ha visto un Mecenas, un Lúculo, un Petronio—, / no vive el Arte... O, mejor dicho, el Arte, / mendigo, emigra con la mú-

sica a otra parte.» Observamos, no obstante, que la protesta y la rebelión de estos versos es fundamentalmente artística, estética: la indignación de un poeta ante el desinterés de los poderosos por el Arte, frente al materialismo y la fealdad; pero la acritud de los tres primeros versos, sobre todo, los denuestos al país, que se acercan al improperio barojiano y a toda la literatura crítica de la época, dan un tono a todo el fragmento, que no atenúa el final, irónico, pero no menos triste y amargo: al Arte, «mendigo», no le queda otro camino que el de la emigración. Pesimismo sin resquicios.

En *Invierno,* Machado no ha llegado a tanto. El poema surge de su experiencia personal, de la realidad de una bohemia miserable, que él amplía a la situación del artista en la sociedad, que corrobora con los ejemplos de grandes nombres del pasado lejano o próximo. Pero hay que partir, en el análisis, no sólo de este poema, sino de todos los que van a formar *El mal poema,* de ese fondo social que documentan otros escritores de la época. Así, Pío Baroja en *Nuevo tablado de arlequín:* «Andar por las calles y plazas hasta las altas horas de la noche, entrar en un buñolería y fraternizar con el hambre y con la chulapería desgarrada y pintoresca, impulsados por este sentimiento de caballero y de mendigo que tenemos los españoles, hablar en cínico y en golfo, y luego, con la impresión en la garganta del aceite frito y del aguardiente, ir al amanecer por las calles de Madrid, bajo un cielo opaco, como un cristal esmerilado, y sentir el frío, el cansancio, el aniquilamiento del trasnochador» (14). Todo eso que ya aparece en la primera entrega de *El mal poema,* en 1905, en el libro *Caprichos,* y concretamente en el poema *Nocturno madrileño.* Y en 1910, en *La canción del alba*, poema aparecido en *Los Lunes del Imparcial (*5 de septiembre de 1910), y en libro en *Canciones y dedicatorias* (1915), pero incorporado finalmente a *El mal poema:* «El alba son las manos sucias / y los ojos ribeteados / ...», con la mención también del aguardiente («color de agua y aguardiente»). Recordemos igualmente que Baroja tituló «Escritores, bohemios y políticos» la tercera parte del volumen cuarto, *Galería de tipos de la época,* de sus «Memorias», *Desde la última vuelta del camino* (15).

Ricardo Baroja, por su parte, en el prólogo de su libro *Gente de la Generación del 98* nos revela que el primer título de éste iba a ser *Bohemia del 98,* y recuerda: «Pero entre nosotros había algunos empedernidos bohemios. Vivían como podían, a salto de mata. Escri-

---

(14) «Obras completas», V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, p. 93 («Nuevo tablado de Arlequín», ensayos, se publicó en 1917).

(15) Idem, VII, 1949, pp. 836 y ss.

bían en periódicos que no pagaban o que lo hacían muy mal; pintaban cuadros que no se vendían; publicaban versos que nadie leía; dibujaban caricaturas que no quería nadie.» Y unas líneas más abajo: «Los bohemios dormían en casas de huéspedes, comían en restaurantes baratos o en alguna taberna. Su verdadera morada era el café. El café era gabinete de trabajo de los escritores, taller de los dibujantes. Desde las dos de la tarde hasta las horas de la madrugada iban de un café a otro. Asomaban de vez en cuando por la redacción de algún periódico para colocar artículos, versos, monos» (16).

El profesor Alonso Zamora Vicente, en su *Asedio a «Luces de bohemia»*, corrobora todo lo anterior, ofrece numerosas citas, recuerda una de las obras primerizas de Azorín, el libro de cuentos titulado *Bohemia*, y declara que «al poner *Luces de bohemia* en relación con su contorno, se agolpan tumultuosamente los hechos, las estimaciones literarias y humanas, los voces de una humanidad que, entristecida y preocupada, se desliza por los cafés, los teatros y las redacciones madrileñas. Por eso es necesario espigar solamente en algunos casos. Sea el primero el de la triste bohemia que reflejan títulos y personajes. Y nos encontramos con que la bohemia era una auténtica obsesión» (17).

Y Manuel Machado también participó de ella, también la vivió. Más, con la marcha de su hermano a Soria, en 1907. El biógrafo de los dos, Miguel Pérez Ferrero, insiste en este vivir del hermano mayor, que tanto nos importa por la profunda huella que deja en su poesía de esos años: «... Manuel hace todo lo posible en anegarse en una soledad tumultuaria. Se entrega a los amoríos fáciles, y a los amigos sin afición por la literatura. El mundo bronco de los amaneceres madrileños, que el poeta ha entrevisto tantas veces, le recibe como huésped de honor... La vida un poco rota y bohemia que vive acucia su estro: le inspira» (18).

Pero no es sólo su propia bohemia, que nunca llegó a los últimos abismos, la que inspira los versos de *Invierno*. La de muchos contemporáneos suyos está implícita en ellos. Y dos años después, en la primera edición de *El mal poema*, 1909, incluye dos homenajes a dos hombres, dos compañeros, dos víctimas de esa vida, de ese choque entre el ideal artístico, el ensueño alucinado y la realidad

---

(16) Cito por la edición de Editorial Juventud (Colección «Libros de Bolsillo Z», núm. 167, Barcelona, 1969, p. 17).

(17) Discurso leído el día 28 de mayo de 1967 en su recepción pública por el Excmo. señor don Alonso Zamora Vicente. Real Academia Española. Madrid, 1967, pp. 66-67.

(18) En «Vida de Antonio Machado y Manuel», Rialp, Madrid, 1947. Cito por la reedición en la colección «Austral», núm. 1.135, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952, pp. 91-92. (Véase en este capítulo VII del libro hasta la página 95).

social nada poética. El más famoso de los dos textos es *A Alejandro Sawa (Epitafio),* ejemplo admirable de concisión, que ahonda y depura la emoción. Sevillano también, nacido en 1862, Alejandro Sawa y Martínez había muerto, en Madrid, en ese mismo año 1909. Luis S. Granjel, quien se ha ocupado con detenimiento de este «raro» olvidado, señala que en su juventud era «miembro ya de una bohemia mísera y orgullosa, a la que fue fiel hasta la muerte», y también destaca a su hermano, Manuel Sawa, que «gozó de particular popularidad entre los bohemios aprendices de escritor», transcribiendo el retrato que de él —de Manuel Sawa— hace Ricardo Baroja en su *Gente del 98,* y al que pertenecen estas palabras: «Manuel Sawa, hombre clásico de la Puerta del Sol, no era literato, no era artista, no era nada. Nada más que bohemio. Bohemio desde las puntas de sus botas destrozadas hasta el colodrillo», afirmando finalmente que «la bohemia le mató», tras haber señalado que su triste final no fue un caso único: «¡Pobre Manuel Sawa, sucumbió como tantos otros!» (19). Recuerda Granjel las reencarnaciones librescas de Alejandro Sawa, la de Baroja en *El árbol de la ciencia* (bajo el nombre de Rafael Villasús) y la de Valle-Inclán en el Máximo Estrella, protagonista, antihéroe de *Luces de bohemia,* y concluye: «Posiblemente quien mejor acertó a definir la vida de Alejandro Sawa fue Manuel Machado cuando escribió de él: / «Jamás hombre más nacido / para el placer, fue al dolor / más derecho. / Jamás ninguno ha caído, / con facha de vencedor / tan deshecho. / Y es que él se daba a perder / como muchos a ganar. / Y su vida, por la falta de querer / y sobra de regalar, / fue perdida» (20). En su libro póstumo, *Iluminaciones en la sombra,* escribe el propio Alejandro Sawa: «Esta tortura de vivir en el café y en la calle, — ¿por qué no habría podido condenárseme a otros lugares de destierro?» (21), y Zamora Vicente, en su estudio ya citado —en que también destaca y reproduce el poema-epitafio de Manuel Machado— así lo presenta: «Alejandro Sawa, otra sombra en loca carrera hacia el olvido. Lo que no pudo su esfuerzo, su anhelo de permanencia, lo la conseguido esta alharaca nocheniega por los callejones del Madrid austriaco, por las Delegaciones de policía, por las tabernas escondidas. Alejandro Sawa ya no es otra cosa que Máximo Estrella, ciego, atravesador de la madrugada madrileña camino de la muerte» (22).

(19) En el capítulo XI «Deambulando» de «Gente de la generación del 98», edición citada en nota 16, pp. 78-79.

(20) En el artículo «Maestros y amigos del 98: Alejandro Sawa» (Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 195, Madrid, marzo 1966, pp. 430 a 444).

(21) Madrid, 1910, p. 231.

(22) «Asedio a 'Luces de Bohemia'»..., edición citada en nota 17, p. 35.

A otro de los hermanos Sawa, a Miguel, también dedicó otro poema-epitafio Manuel Machado: el soneto en eneasílabos titulado *Miguel Sawa,* que se publicó en la sección *Semblanzas póstumas* del libro *Canciones y dedicatorias* (1915).

Mucho menos conocido que *A Alejandro Sawa* es el otro poema aparecido en *El mal poema, A José Nogales, muerto.* Compuesto de cuatro cuartetos en eneasílabos, y uno de sus más claros ejemplos de prosaísmo poético. También andaluz —de Aracena (Huelva)—, autor del famoso cuento *Las tres cosas del tío Juan,* José Nogales murió en Sevilla en 1908. Aunque sin mencionar expresamente la bohemia, sí, en cambio, se denuncia la dura batalla del arte, la difícil posición del artista frente a la incomprensión, y hasta la crueldad, general. Coincidencia con *Invierno* (aunque con una crítica más atenuada, menos explícita) y con *Prólogo-epílogo,* con el que todavía es mayor esa diferencia, pero con el que guarda la semejanza de la misma frase hecha («irse con la música a otra parte»), final de poema en *A José Nogales, muerto:* «Silba en el aire ya la bala / que nos ha de matar, y en tanto / ciega nuestros ojos un llanto / de despedida. En la hora mala / de tu partida, compañero, / nos preguntamos unos a otros / cuándo nos tocará a nosotros... / Psicología de torero. / Es bien cruel, bien española, / pero divierte a la canalla, / y hay que seguir en la batalla / mientras tu huesa queda sola. / ¡Valiente soldado del Arte, / adiós, que luego nos veremos!... / También nosotros pronto iremos / con nuestra música a otra parte» (23).

El mundo de la bohemia, de los cafés, de las redacciones de los periódicos, del aguardiente y las tabernas, y también de la muerte, reaparece, se concentra en el poema publicado en *Canciones y dedicatorias* (1915), *En la muerte de José Palomo Anaya,* una de las dos «Semblanzas póstumas» —la otra es la citada de *Miguel Sawa*— de dicho libro. Y es el poema que pone fin al volumen *Dedicatorias,* de 1924, y a *Poesías...* del mismo año, incluido, por supuesto, también en *Dedicatorias.* Escrito asimismo en eneasílabos, *En la muerte de José Palomo Anaya* agrupa sus diecisiete versos de la siguiente manera: cuarteto, serventesio, serventesio y quinteto. Las menciones concretas de dos periódicos subrayan, proclaman, el madrileñismo del poema; periódicos con los que estuvo ligado Machado: en *El Liberal* colaboró desde 1915, y en sus páginas publicó artículos y poemas (muchos de esos artículos de 1916, 1917 y 1918 pasaron a for-

(23) Aunque incluido inicialmente en «El mal poema», este poema pasó a formar parte en las «Poesías completas», en el volumen «Poesía. Opera omnia lyrica», del título «Dedicatorias». (En realidad, ya figuraba en la sección «Dedicatorias» de la primera edición de «El mal poema», 1909).

mar parte de los volúmenes *Un año de teatro* y *Día por día de mi calendario: memorándum de la vida española en 1918,* respectivamente). En *Los Lunes del Imparcial* aparecieron poemas como *Ultima* y *La canción del alba.*

El texto de *En la muerte de José Palomo Anaya* es el siguiente: «Conocí a un joven delgaducho, / bigote negro, tez quebrada...; / con una luz en la mirada / de un no sé qué... — Trabaja mucho... / Y he visto máquinas de imprenta, / y gente que toma café / en una postura violenta / y que lee donde no se ve. / Y rememoro, opalescentes, / las altas horas azuladas...; / y los pésimos aguardientes / de las tabernas mal cerradas. / Y de pronto —como os lo digo—, en *El Imparcial* o *El Liberal,* / leo que a nuestro pobre amigo / se lo llevó el terrible mal. / ... Y lloro, comprendo y maldigo.»

Aunque no incluido en *El mal poema* pertenece al mismo universo de este libro, con el mismo «aguardiente» de *Yo, poeta decadente...,* de *La canción del alba,* hermano del «alcohol», del poema del mismo título, del «ajenjo» de *Cordura,* del «vino» de *Internacional* y *Nocturno madrileño,* de la «manzanilla» de *Retrato.* Y, con *A Alejandro Sawa* y *A José Nogales, muerto,* forma la más importante trilogía de sus epitafios poéticos, de sus elegías de artistas, de hombres deshechos por la vida y la muerte. Frente a la sobriedad lapidaria del primero, con su emoción oculta, bridada y hecha mármol clásico, *En la muerte de José Palomo Anaya* se inclina hacia lo patético, hacia un tono confesional, subjetivo, que crea ya el empleo de la primera persona («conocí», «he visto», «rememoro», «como os lo digo», «y lloro, comprendo y maldigo»), ausente por completo en *A Alejandro Sawa,* desprovisto también de toda imaginería modernista que hace su aparición en *En la muerte* («y rememoro, *opalescentes,* / las altas horas azuladas..., / ») (El subrayado es mío). Y como en la mayor parte de *El mal poema* sobresale el carácter prosaico —deliberado, voluntario, necesario en tales poemas narrativos y descriptivos— (prácticamente todo el poema, con las excepciones señaladas: más aún que en *A José Nogales, muerto).* La base, la raíz realista de esta poesía: «Trabaja mucho... / Y he visto máquinas de imprenta, / y la gente que toma café / ...», etc., hasta esa máxima concesión a la realidad de incluir los títulos de los dos periódicos madrileños.

En la primera edición de *Soledades,* Antonio Machado incluyó un poema titulado *Invierno,* descriptivo y paisajístico, sin las connotaciones históricas y sociales del de Manuel.

De los otros poemas de *Hablado* (25), *Peregrino* —que, como he indicado, perderá después su título— está más cerca, en sus ocho ver-

sos, del simbolismo de poemas de *Alma* como *Los días sin sol, El jardín gris, Mariposa negra, Eleusis, Lirio,* etc. La inseguridad de la vida, el desconocimiento y la incertidumbre del futuro, la limitación al presente, un cierto escepticismo, se entrelazan en estos pocos versos que desde el «yo» se ensanchan y universalizan hasta la existencia humana, la común peregrinación: «Peregrino, peregrino, / que no sabes el camino: / ¿dónde vas?» / «Soy peregrino de hoy, / no me importa dónde voy; / ¿mañana?... ¡nunca, quizás!» «Admirable peregrino, / todos siguen tu camino». Peregrino que ya había aparecido en *La voz que dice...* de Caprichos: «Ven, pobre peregrino...».

Antonio Machado había titulado *Del camino* una de las partes de *Soledades* (1903), en donde el poeta aparece como «caminante viejo» (en el poema número XV de la serie, el que empieza «Me dijo un alba de la primavera»), pero no como «peregrino». Más tarde incluirá, también en *Soledades, El viajero.* Y el verso de Manuel «que no sabes el camino» parece precedente del «caminante, no hay camino», de *Proverbios y cantares.*

Ultima y *Paz* son dos nuevos textos de confesión en primera persona, de autobiografía espiritual, muy cercanos a los grandes autorretratos del poeta: al anterior *Adelfos,* a los inmediatamente posteriores *Retrato, Prólogo-epílogo, Yo, poeta decadente...* Lo que ya anunciaban, en 1905, *Nocturno madrileño* y *Mutis,* en *Caprichos.* Siete endecasílabos y cuatro alejandrinos componen *Paz* —más tarde, *¡Paz!*—, que ofrece el cansancio de la lucha, pero no para anegarse en el nihilismo, sino mostrado desde el anhelo de la bondad, de los sentimientos profundos y verdaderos, del ansia de paz y de fe, de una sabiduría que calme y colme, frente a la duda, el desasosiego, la insatisfacción. El deseo de trascendencia se hace explícito en el penúltimo verso. Machado sigue el camino que se inicia en la última parte de *Caprichos,* en poemas como *Se dice lentamente, La voz que dice...* y *Kyrie eleyson.* Y es el anuncio, la anestesia de *La buena canción,* título de un soneto y de la última parte de *Alma. Museo. Los cantares:* final muy significativo de un volumen que recopila su producción anterior y anticipa la siguiente.

Con su predominio afectivo, que se traduce lingüísticamente en su abundancia de exclamaciones, con el polisindeton —y anáfora, por iniciar los versos—, que va desgranando, como en una letanía, primero todo lo presente, lo que ya no sirve y quiere abandonar, y, a continuación, todo lo anhelado, lo nuevo, lo puro y sencillo, *Paz* es un interesante texto de profunda raíz emotiva y de estructura antitética, que supone casi una profecía de la evolución vital de su autor, aun-

que todavía en estos años esta inclinación hacia el Verlaine de *Sagesse* aparece sólo como aislados —pero muy significativos— remansos en medio del temporal predominante. Lo que prueba la aparición, dos años después, de *El mal poema,* pero incluso en este libro un camino de renunciación, de sensualidad y de incredulidad, es también una incitación a seguir y un saber seguro: el de que para llegar tendría antes que perderlo todo, como en el poema *El camino.* Es cierto, sin embargo, que la primacía, en este volumen, la tiene «el mal poema», no el Verlaine de *Sagesse* o de *La bonne chanson,* sino el de *Chansons pour elle.* Y *Paz* no fue incluido por Machado en esta primera edición de *El mal poema.* Veamos su texto: «¡Qué harto estoy de luchar!... Tirar a un lado / el puñal y el revólver y la espada, / y el mentir y las uñas aceradas, / la sonrisa falsa, y el veneno... / ¡Y ser un día bueno, bueno, bueno! / Y reír de alegría, y llorar de dolor, / ¡y amar el agua clara sin sabor ni color! / ¡Y la sencilla paz de los días iguales! / Y las amables sutilezas de / *una creencia antigua en cosas inmortales, / que nos permita un inocente «yo sé»* (el subrayado es mío).

Destaquemos esta reaparición del «veneno» —con toda su negativa carga semántica— presente en el *Nocturno madrileño* («De un cantar veneno, / como flor de adelfa»), aparecido en *Caprichos* (1905) e incorporado posteriormente a *El mal poema.* Y, en el lado opuesto, el verso «¡Y ser un día bueno, bueno, bueno!» es ya el preludio de *La buena canción,* de los dos sonetos agrupados bajo el título *Sé buena...,* colocados casi al final —en penúltima posición— de *Alma. Museo. Los cantares.* Y todo el poema es inmediato precedente de dos versos de *Yo, poeta decadente...:* «... de tanta canallería / harto estar un poco debo, / ...».

Ultima es el más largo de estos cuatro poemas de *Hablado* (cuarenta y ocho octosílabos), y como *Invierno,* fue incluido por Machado en la primera edición de *El mal poema* (1909). Escrito igualmente en primera persona, es otra muestra más de su necesidad de confesión, pero, por su extensión, ofrece una mayor complejidad y riqueza temática que *Paz.* Veamos primero su texto completo, para proceder después a su análisis:

«Ya me ha dado la experiencia / esa clásica ignorancia / que no tiene la fragancia / del primero no-saber. / ¡Oh, la ciencia de inocencia! / ¡Oh, la vida empedernida!... / Desde que empezó mi vida / no he hecho yo más que perder. / Ya mis ojos se han manchado / con la vista de lo feo... / No creía, y ahora creo / en todo y en algo más. / He querido serlo todo / y ya ni sé si soy algo... / De lo que dicen que

valgo, / no me he creído jamás. / Escritor irremediable, / tengo la obsesión maldita / de la vil palabra escrita / en el odioso papel... / Y mi ingenio ¡el admirable! / en mi martirio se ingenia. / Con él y mi neurastenia, / llevo el alma a flor de piel. /

Apenado sin dolores, / libertino sin placeres, / amoroso sin mujeres, / y rendido sin reñir... / Ando, amante sin amores, / con mi juventud podrida, / por la feria de la vida / sin llorar y sin reír. /

La gloria... para mañana. / El dinero... Yo no quiero / placeres por mi dinero... / la voluntad ¡es verdad!; / con ella todo se gana, / borra montes, seca pontos... / Yo no he visto más que tontos / que tuvieran voluntad. /

Y ahora, en mitad del camino, / también me cansa el acaso. / Perdí el ritmo de mi paso / y me harté de caminar. / La voluntad y el destino / diera por una biboca. / —Y yo... —Tú, calla. Tu boca / es sólo para besar».

En las dos primeras octavillas el poeta despliega temas como la experiencia de la vida, la ignorancia que no es la inocencia primera, el constante perder, la fealdad, el escepticismo: todos ellos presentes desde *Adelfos* hasta *El mal poema,* y no ausentes del todo en su poesía posterior. El verso «no he hecho yo más que perder» muestra el desencanto, la amargura de una vida que se siente en parte arruinada, cuesta abajo, y anuncia los dos versos siguientes desilusionados de *Prólogo-epílogo* «Luego, la juventud que se va, que se ha ido, / harta de ver venir *lo que, al fin, no ha venido*» (el subrayado es mío). Además, Machado contrapone al escepticismo en su propio valer a la incredulidad en sí mismo, de los cuatro últimos versos de la segunda octavilla, contrapone —repito— una nueva fe, una nueva creencia («... y ahora creo en / todo y en alqo más»), que no es la de la ambición y los triunfos personales. Pero todavía esta nueva actitud aparece muy débil y pequeña, abrumado por su hastío y su «neurastenia» (como él mismo escribe). Palabra que encontramos en la estrofa tercera, la que testimonia su «obsesión» —que no vocación— de la escritura; importante revelación ésta: Machado denuncia esa constante, irrefrenable literaturización de su vida, y lanza sus denuestos contra la palabra («vil»), contra el papel («odioso»), que le encadenan, que le esclavizan. Casi una tentación masoquista muestran los versos «Y mi ingenio, ¡el admirable! / en mi martirio se ingenia». Vanidoso, a pesar de todo, por encima de todo fracaso, el ingenio artístico hurga en las heridas, se satisface con el espectáculo de la ruina, del hastío y de la abulia, y hace de él su materia. Señala esa indominable pasión del escritor, y muy concretamente del poeta, para quien

su propio vivir, su farsa y su drama, son su primer y gran tema. Y, así, la cuarta octavilla desgrana todos los aspectos, los perfiles de su situación vital, de su vida hecha de negaciones, de ausencia, o de presencias degradadas, envilecidas («con mi juventud podrida»). Unamos este «podrida» al «lo feo» de la segunda estrofa, y sólo con estas palabras tenemos ya un cuadro bastante expresivo del talante espiritual de su autor al escribir el poema, del que será predominante en todo *El mal poema:* un desequilibrio moral, anímico, entre la literatura y la vida, que justifica el «mi neurastenia» de la tercera estrofa (y recordemos que en la sección *El mal poema* de *Caprichos* (1905) un poema se titula *Neurastenia,* suprimido, por cierto, más tarde de uno y otro libro). «Podrida» se corresponde con «Mentira, química, muerte» de *Alcohol,* otro poema también incluido inicialmente en la misma sección de *Caprichos,* y en otro de la misma serie, *Prosa,* ya estaba la fealdad («de lo pobre y lo feo», «y las mujeres feas»: estos últimos repetidos en *La canción del alba,* poema publicado por primera vez en 1910.

También reaparece en *Ultima* el tema de «la gloria», pero con una actitud muy distinta a la de *Adelfos:* si en este poema era una de las pocas realidades que el poeta afirmaba, e incluso exigía orgullosamente («Gloria..., ¡la que me deben!»), ahora ni siquiera ella es motivo de afirmación presente, y escépticamente la deja «para mañana».

Tampoco sirven, colman, sacian los placeres comprados; y la voluntad —de nuevo, la relación con *Adelfos*— no es que esté muerta, pero, aunque viva, es escarnecida al unirla a la tontería, bajándola de su alto y secular pedestal, e intensificando el proceso degradador con su intención de darla «por una bicoca»: la frase hecha, popular, coloquial, baja al nivel de la calle a los dos términos altisonantes, a las dos majestuosas, casi divinas, presencias de «la voluntad« y «el destino». Todo es cansancio, deseo de cesar de parar: la vida o camino, tema, metáfora, que se unen a *Peregrino* y anticipan *El camino* (en *El mal poema,* 1909).

Pero Machado no termina el poema con su monólogo, sino que introduce finalmente una voz que nada más surgir, sin tiempo a expresar más que su yo, es cortada brusca, casi brutalmente, por la del poeta, que le manda callar y la reduce a ser boca, objeto «para besar». El dominio del hombre, cierta misoginia, que se acentuará en *Prólogo-epílogo,* brotan de estos versos finales, que ponen una nota cínica, desgarrada, a la confesión. Unidos placer y mujer, mujeres para besar o ser besado, como ya estaban en *Encajes,* como reaparecían en *Caprichos (Rosa, Una estrella,* entre otras), como hemos visto en este mis-

mo *Alma. Museo. Los cantares (La diosa, Aleluyas madrigalescas a una amiguita, Madrigal a una chica...)*, y así seguirán en nuevos textos de *El mal poema: Chouette* («... Y si la nena / es bonita, ¡ya está! / La noche pasa, / y el nuevo día llega»), *Mi Phriné* («Es hermosa. / Sabe ser, / a ratos, voluptuosa / y querer, / o no querer»), *Internacional* («Si hoy estoy / abrazando a mi querida, / no hablemos más que de hoy...»). Una nueva actitud mostrará el soneto *La buena canción*, los dos de *Sé buena...*, y *Despedida a la Luna*, todos ellos en la parte que sigue a *Hablado* y última de *Alma. Museo. Los cantares.*

La buena canción, esta última parte de *Los cantares* y, por tanto, de todo el volumen, consta de nueve poemas: *La buena canción, Intermezzo, Despedida a la Luna, Es la mañana, Vagamente, La voz que dice, Kyrie eleysson, Sé buena...* y *Domingo.*

De ellos, *La voz que dice* y *Kyrie eleysson* se habían publicado en *Caprichos* (1905), y a este libro volverán defintivamente, junto a los otros siete. Todo el apartado se integrará así en un solo libro —del que ya procedían dos poemas—, del mismo modo que los cuatro de *Hablado* pasarán a formar parte de *El mal poema. Despedida a la Luna* había aparecido en la revista *Renacimiento*, en el mismo año del libro, en el número correspondiente a abril de 1907. El homenaje a Verlaine —título de la sección y del primer poema— no puede ser más explícito, pero homenaje, además, que implica una clara e inequívoca posición: al elegir al Verlaine de su tercer libro (1870), al poeta que acaba de casarse con Mathilde Mauté y en *La bonne chanson* vierte su alegría, su amor, la paz y la felicidad, Manuel Machado se coloca en una situación similar, al menos en el deseo, en la búsqueda y la necesidad. La presencia de la Luna en el título del tercer poema lleva también hasta *La Lune blanche*, en donde Verlaine la ve, no llenándole de melancolía —como en *Fêtes galantes*, del año anterior: 1869—, sino introduciendo en su corazón «un vaste et tendre apaisement» que «semble descendre / du firmament / que l'astre irise...». En *Despedida a la Luna* escribirá Machado: «Alegre el río retrata / el cielo, verdece el suelo, ...»; en *Es la mañana:* «Luz inocente / de paz y amor, / cielo riente, ...», y en el segundo soneto de *Sé buena...* empieza así: «Y, en una dulce convalecencia, una mañana / limpia y azul —como tus ojos— una / de esas mañanas de cristal y grana, / que aún dejan ver el pálido semblante de la Luna...». Comunión del hombre y la naturaleza, como escribe Verlaine en *Donc, ce sera...:* «Donc, ce sera par un clair jour d'été: / Le grand soleil, complice de ma joie. / Fera, parmi le satin et la soie, / Plus belle encore votre chère beaute». Escribe Machado en *Intermezzo:* «Cuando sea mi vida, / toda clara y

ligera / como un buen río que corre / alegremente a la mar ignota que espera, / lleno de sol y de canción... Y cuando / brote en mi corazón la primavera, / serás tú, vida mía, la heroína / de mi nuevo poema... / Una canción de paz y amor, al ritmo / de la sangre que corre por las venas... / Una canción de amor y paz. Tan sólo / de dulces cosas y palabras. Mientras... guarda la llave de oro de mis versos / entre tus joyas. Guárdala y espera». Junto a la suntuosidad modernista de «la llave de oro» y «tus joyas», la claridad —como hemos visto en el poema de Verlaine: «un clair jour d'été»... y la dulzura, que también se encuentra en la última estrofa del mismo poema: «Et quand le soir viendra, lair sera doux / Qui se jouera, caressant, dans vos voiles, / Et les regards paisibles des étoiles / Bienveillamment souriront aux époux». Este poema fue traducido por Manuel Machado (24).

Y, aunque en 1907 Manuel Machado no se había casado todavía, en *Despedida a la Luna* se refiere a la esposa (es la tercera estrofa: «Todas mis ternuras son / para mi joven esposa, / que es la mañana de rosa / que nace en mi corazón»), con lo que aún se acerca más al poeta francés, quien, al nombrar a la suya, a los esposos, en *La bonne chanson,* no hace más que reflejar en sus versos su reciente matrimonio (25).

La buena canción, que abre la sección y le da título, es el anhelo reiterado de paz, que ya se anunciaba en *La voz que dice...* (en *Caprichos,* 1905): «Yo sé el solo rincón de paz...», «... En el jardín, las gracias / de la paz hallarás, y descanso...», y reaparece en el poema casi inmediatamente anterior —entre los dos sólo está el breve *Peregrino*— de *Alma. Museo. Los cantares:* el precisa y significativamente titulado *Paz:* «¡Y la sencilla paz de los días iguales!». En *La buena canción* es el punto de partida, el deseo ardiente y, además, la fusión con el amor y la naturaleza en una glosa amplificadora de la «soleá» popular que Machado coloca al frente de su soneto: «Vente conmigo y haremos / una chocita en el campo / y en ella nos meteremos», que es una de las recogidas por su padre en *Cantares flamencos:* «Vente

---

(24) En el volumen «Fiestas galantes. Poemas Saturnianos. La buena canción... y otras poesías. Traducidas al castellano por Manuel Machado». Prólogo de Enrique Gómez Carrillo, Madrid, sin fecha, pp. 97-98. (El hispanista Gordon Brotherston da la fecha de 1908 para esta traducción en su importante libro «Manuel Machado. A Revaluation», Cambridge, At the University Press, 1968, p. 143. Incomprensiblemente, aún no existe edición castellana de este trabajo fundamental). (Alfredo Carballo, por su parte, siguiendo a Díez-Canedo, da la fecha de 1910 en su también importante «Alma. Apolo», citado en nota 13).

(25) Para las relaciones Verlaine-Manuel Machado véase el reciente y magnífico libro de Rafael Ferreres «Verlaine y los modernistas españoles» (Gredos, Madrid, 1975), estudio ya imprescindible para este tema; junto al capítulo VIII «Manuel Machado», que interesa aquí ahora, es fundamental el IV, «Aportaciones de Verlaine a los modernistas».

conmigo y jaremos / una chosita en er campo / y en eya nos meteremos», así, con esta transcripción casi fonética (26).

Manuel Machado va a concretar, a localizar en la tierra andaluza el paisaje de su poema, que así se traslada de su motivación literaria francesa a la realidad vivida del poeta, a su entrañable geografía lírica y amorosa. Eulalia no era aún su mujer, pero el poeta dice —sin nombrarla, que su amor —«un amor sólo y grande»— «... aguarda siempre, y sin quemarnos arde!»... A un tema literario, a un poema cuyo título apuntaba al homenaje a la poesía verlainiana, Machado sabe darle el acento personal, el sello inconfundible con la presencia de *«la copla* entre los cañaverales» y «el azul turquí del *cielo mío»* (los subrayados son míos), en donde la vida y la verdad del cantar popular, de la copla andaluza, y la fuerza del posesivo —en final de verso y de estrofa— subrayan algo muy propio e inconfundible: «¡Oh la paz! ¡Oh la paz! ¡Oh la bendita / paz de un paisaje matinal...! ¡Cristales / de mi ventana al campo...! ¡Oh la chocita / de la copla entre los cañaverales! / Frente al sol generoso, junto al río / sonoro, en plena gloria de la vega / andaluza —gitana que se entrega—, bajo el azul turquí del cielo mío. / ¡Y un amor solo y grande, aquel primero / que floreció en la senda, tan seguro / que aguarda siempre, y sin quemarnos arde!... / ¡Aquel primer amor, que fue el lucero / de la mañana y brilla ahora tan puro / en la seda tranquila de la tarde».

Además de la personalización, del latido popular, con la inserción de «la chocita» de la «copla anónima», no faltan las notas cultas, la huella modernista: «el azul turquí», la metáfora, «la seda tranquila de la tarde», la sensación auditiva del «río sonoro».

El tema central de la paz continúa en *Intermezzo* («Una canción de paz y amor... / ... Una canción de amor y paz»). Y también en *Es la mañana* («Luz inocente / de paz y amor, / ...»), en el segundo soneto de *Sé buena...* («Pasearemos la gloria —dulce paz sin victoria...»), en *La voz que dice...* y en *Kyrie eleysson,* y, alusivamente, en *Despedida a la Luna:* «... por la ventura posible, / y por la dicha segura, / y por la tibia dulzura / de un amor más apacible». Amor, dulzura, sencillez, bondad, paz: notas que se van armonizando, que van formando la nueva sinfonía presente o deseada, siempre en contraste con la música chirriante, orgiástica, de la otra orilla vital y poética. Todos los poemas surgen desde la primera persona —con la excepción de *Sé buena...,* que es la segunda, pero complementaria, necesaria—, desde la voz del poeta, que opone pasado-presente o pasado-futuro, que insiste en el vacío,

---

(26) Antonio Machado y Alvarez: «Cantes Flamencos», Colección «Austral», núm. 745, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947, p. 39.

en la mentira de su «otro» vivir, y canta la felicidad conquistada o anhelada, la paz poseída o sonada.

El poema que marca más claramente la oposición ayer-hoy, con clara condena para el primero, es *Despedida a la Luna* —el más largo, por otra parte, de esta serie—. Machado utiliza el pretérito indefinido o pasado absoluto *(fui, amé, tuve, embriagué...)* para mostrar, sin la menor duda, el fin de aquellas acciones, como todo aquello ya no es, no lo ama, no lo tiene, no le embriaga. La última parte del poema se sitúa en el presente, y su palabra se hace auroral, luminosa, de comunión con la naturaleza, de cántico jubiloso. Es importante constatar este contraste entre los poemas urbanos, de la noche y el alcohol, de la bohemia y la fealdad (que si cantan al alba es identificándola con «las manos sucias / y los ojos ribeteados»), con esta poesía del campo, del amanecer y la mañana, que corresponde a una situación anímica completamente distinta, a lo que quiere ser un amanecer esperanzador. Machado insiste en que lo primero era sólo apariencia de vida, algo falso y prestado. Al final de *Despedida a la Luna,* Machado presenta, en cambio, un paisaje idílico, luminoso y riente, que corresponde perfectamente con el nuevo paisaje de su alma, y todo él reflejado en sus ojos; interior y exterior unidos, fundidos, tras la purificación; casi, como en las vías místicas, la «purgatio» como etapa previa, necesaria, antes de la «illuminatio»: «De tonos negros y rojos / limpiándose el alma va. / Mira el paisaje que está / en el cristal de mis ojos / Es el campo y amanece; / los árboles se cimbrean, / y, orgullosos, cabecean / al despertar, y parece / que de cantar tienen gana, / y que se tienden de risa / las mieses bajo la brisa / alegre de la mañana. / Alegre el río retrata / el cielo, verdece el suelo, / y al aire, al campo y al cielo, / dice con su voz de plata: / ...». Y en la estrofa siguiente, y última del poema, Machado proclama la importancia de la bondad, de la claridad. Es como la sentencia final que da un claro tono moralizante al poema: «Vivir es supremo bien / y mejor que inteligente, / hay que ser bueno y valiente, / mirar claro y hablar bien». Repudia, así, en estos versos la tentación de la abulia, el abismo del nihilismo; opone a las negaciones rotundas, vitales afirmaciones, empezando por la primera, que muchos años después, en 1951, un novelista, Zunzunegui, utilizaría para título de una novela.

La apelación a la claridad, a la bondad, es principio sustentador de estos poemas: en *Intermezzo* veíamos que el poeta comienza deseando, presintiendo «Cuando sea mi vida / toda clara...»; y a la mujer pedirá también bondad: «Sé buena. Es el secreto», repite dos veces en el primer soneto de *Sé buena...;* y la bondad es la verdad,

la sincera hondura, y no la superficialidad, la vacuidad, como declara en ese mismo primer cuarteto: «Sé buena. Es el secreto. Llora o ríe de veras. / Que se asome a tus ojos y a tus labios de grana / la ternura de tu corazón sin las hueras / flores de trapo de la retórica vana».

El poeta deja atrás, en *Despedida a la Luna,* esa «vida», que no era vida, ese tiempo malgastado, perdido, que va concretando, sintetizando en actividades juveniles, especialmente amorosas, con las que jugó al amor y a la vida, pero siempre disperso, desarraigado, y con una tristeza nunca vencida: «Tuve amores..., amoríos / pasajeros, más que flores, / amores que no eran míos, / ni siquiera eran amores». «Dejé el vagar infeliz / y la tristeza infinita / de un vivir cosmopolita / sin amparo y sin raíz, / ...», e incluso, llega hasta la alusión más personal: «Volví de París...» y también el recuerdo de los poemas más característicos de *Caprichos,* «De la historia de Pierrot», identificándose, además, con el vivir del personaje: «... y he puesto ya en el olvido / mis venturas de Arlequín».

La identificación de la nueva, la verdadera vida con la claridad, con la luz pura, auroral, hace que sean la mañana y la primavera las preferidas en estos poemas, frente a la noche y el otoño. En *La buena canción,* el poeta comenzaba cantando, exaltando, «... ¡oh la bendita / paz de un paisaje matinal!...»; en *Intermezzo:* «... Y cuando / brote en mi corazón la primavera»; en *Despedida a la Luna,* al principio y al final: «Todas mis ternuras son / para mi joven esposa, / que es la mañana de rosa / que nace en mi corazón», y «Es el campo y amanece»; en *Kyrie Eleisson:* «Y que un paisaje matinal, y que una buena / esperanza nos den la alegría piadosa...»; en *Sé buena...* (segundo soneto): «Y, en una dulce convalecencia, una mañana / limpia y azul —como tus ojos— una / de esas mañanas de cristal y grana, / ...»; finalmente, todo el poema —desde el mismo título— *Es la mañana,* que, por otra parte, posee —como *La buena canción* e *Intermezzo*— notas intensamente sensoriales, característicamente modernistas: «Es la mañana / El Sol está / —nácar y grana— / peinado ya. / Y el campo, ahora, / dora y colora. / Su oro deslíe / en el azul. / El río ríe. / La brisa, el tul / nocturno pliega. / ... Y, huyendo, juega. / Luz inocente / de paz y amor, / cielo riente, / santo calor, / bálsamo amable, / inenarrable. / Clara mañana, / tu luz así / —nácar y grana— / descienda a mí. / Y que yo sea / bueno... Y que crea». Y tras ese despliegue de sensorialidad, de juegos y contrastes de color, el anhelo, la petición finales de bondad y fe; la necesidad de armonizar ese paisaje natural con su talante anímico: bondad y fe que se correspondan con inocencia,

paz y amor, que están reunidos en la luz. Del mismo modo escribe en el segundo soneto de *Sé buena...*: «Y diría el agua pura nuestra sencilla historia».

Destaquemos en *Es la mañana* el magnífico acierto visual, la hermosa imagen modernista: «Su oro deslíe / en el azul», pasando inmediatamente a la imagen auditiva, con aliteración incluida, «el río ríe». El azul y el oro están, asimismo, en *Sé buena...*, pero ahora trasladados a la mujer: «Con tus ojos azules y tu pelo de oro», pero el poeta no la reduce a una criatura meramente literaria, a una criatura angelical, casi ideal, y, finalmente, destaca en ella el rojo de sus labios, la presencia humana, sensual, que evita la evasión de la realidad y devuelve a una plena y humanística realidad amorosa. Aunque con una finalidad muy distinta, con una intención opuesta a la de sus «malos» poemas, el rojo —aunque en *Despedida a la Luna* ha escrito: «De tonos negros y rojos / limpiándose el alma va»— y los labios —tan constantes en sus retratos de mujer— siguen estando presentes, dicen elocuentemente que el poeta, que mira y busca por los caminos del alma, no se ha olvidado, no ha renunciado a la carne: «... Y tú conmigo, sola, / en el paisaje inmenso, en el aire fragante, / divinamente mudo, me tenderás, amante, / tus rojos labios como una roja amapola».

La dualidad, la contradicción, tan humanas, cobran en Manuel Machado un particular relieve. El hombre y el poeta se debaten entre opuestas atracciones e incitaciones, entre antagónicos tirones de la literatura y de la vida. Lo que en *Caprichos* ya aparecía, en *Alma. Museo. Los cantares* continúa y aumenta. Y reaparecerá en libros posteriores.

De estos poemas que componen *La buena canción* —con una misma tonalidad afectiva, en un mismo clima de liberación, purificación y espiritualización— destaca muy significativamente, por su independencia frente a los demás, *Vagamente,* que nos devuelve al Machado de la difícil frontera entre la vigilia y el sueño, al poeta que ronda y se asoma al pozo profundo y misterioso de la memoria, al incierto escenario de lo vivido o soñado. Ni la luz ni la noche, sino el reino de la penumbra de lo vago, confuso, borroso. Poema que debemos unir a *Eleusis* («no sé si dormido o despierto»), a una zona de su poesía que, desdichadamente, cultivó poco, pero cuyas pocas muestras son piezas fundamentales y valiosísima de toda su obra. *Vagamente,* además, aporta la modernidad de su metáfora inicial —repetida, como es tan frecuente en Machado, al final—, que habla de la despierta atención del poeta hacia lo nuevo, hacia algo que, como el «cine», estaba en su infancia, pero ya suponía para un espíritu joven y curioso una

fuente caudalosa de sugestiones, de posibilidades estéticas. Más tarde, en el volumen *Un año de teatro,* incluirá el ensayo *La cuestión del cinematógrafo,* en el que muestra su interés, su entusiasmo casi, por lo que, para muchos escritores, artistas, de su generación, no era un arte, sino un espectáculo popular de barracones de feria: «... ¿Cuál es el verdadero encanto del cinematógrafo? La vida. La representación viviente y animada de la realidad. Más que cromática, más que fonética, la vida es cinemática...», y unas páginas después —al final del mismo ensayo—, refiriéndose a España, exclama, con un entusiasmo ya sin paliativos: «... ¡cómo podría darse a conocer, y a admirar y a querer, por ese gran transportador de la vida que es el cinematógrafo!» (27). Veamos el texto completo de *Vagamente:* «En el cinematógafo / de mi memoria tengo... / En aquel agradable / rincón húmedo y bueno, / en donde está la talla serenando / el agua santa, eternamente fresco / y obscuro; en aquel patio de poesía / y escalofríos lleno; / junto a la sempiterna / fuente de mármol y canción... Recuerdo / yo vagamente cosas que ahora ignoro / si eran verdad o sueño. / En el cinematógrafo / de mi memoria tengo / cintas medio borrosas... ¿Son escenas / de verdad o de sueño?...».

Esa interrogación final no contestada, que acentúa más aún la atmósfera de incertidumbre, la madeja de recuerdos y sueños, trae inequívocos ecos becquerianos.

La mención de la «fuente» nos lleva de nuevo a las afinidades Manuel-Antonio Machado: antes de «las fuentes» de *Soledades,* Manuel Machado ya la había introducido en *Alma* (en el poema *El jardín negro,* y, si asimilamos a «fuente», «estanque», también en *El jardín gris).* Uno de los mejores aciertos del poema es la imagen «en aquel patio de poesía / y escalofrío lleno», con esa admirable concreción de lo vago, inefable, misterioso en algo tan concreto y tan andaluz como el patio. Brilla, una vez más, esa gran capacidad machadiana de convertirlo todo en realidades sensibles, en un mundo de objetos, que llaman a los ojos o al oído, al perfume o al tacto. Una poesía donde todo está vivo y próximo.

Con los poemas de *La buena canción,* Manuel Machado cierra toda una importante etapa de su poesía, en la que se inician prácticamente todos sus caminos. *Alma. Museo. Los cantares,* es, así, un título imprescindible, fundamental, que recapitula y prosigue. Su variedad temática, los distintos registros y tonos de su voz muestran a un poeta

(27) «Un año de teatro. (Ensayos de crítica dramática)». Biblioteca Nueva, Madrid, sin fecha. Incluye artículos publicados en «El Liberal» en 1916 y 1917 (Gordon Brotherston da la fecha de 1917 en su citado libro, p. 42. Alfredo Carballo, en cambio, en su también citada edición de «Alma. Apolo», la de 1918).

atraído por muy diversas incitaciones y dueño completo de una rica y amplia técnica, capaz de abordar —acertando— lo más tradicional y lo más renovador, la recreación de metros, estrofas, formas del pasado y la vanguardia de todas las innovaciones de su tiempo, de una poética que desde el presente marcha hacia adelante.

En un poema muy posterior, *Nuevo autorretrato,* con el que inicia su libro *Phoenix. Nuevas canciones* (1936). Machado define su obra y dice de ella certeramente: «Mi propia obra es sólo una polifonía / de gritos de mi tiempo, lentos o subitáneos, / que dio a veces el son a mis contemporáneos. / Oí la voz de todo: de la paz, de la guerra, / ...».

Y en el libro que seguiría, dos años más tarde, a *Alma. Museo. Los cantares,* en *El mal poema* (1909), continuaba Manuel Machado —desde su título y en sus más importantes poemas— uno de esos caminos ya iniciados, pero el contenido total del volumen confirmaba esa actitud tan suya de conciliar aspectos diferentes, distintas realidades o visiones distintas de la realidad.

EMILIO MIRO

Avda. de Portugal, 131, 6.º B
MADRID-11