LAS *GALERIAS* MACHADIANAS DE 1924

Gregorio Torres Nebrera
Universidad de Extremadura

"Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir; sólo así podremos obrar el milagro de la generación."

(Prólogo a *Campos de Castilla)*

Ya en las *Galerías* de 1908 Antonio Machado quiso salvarse por la luz de la infancia (recuérdese, si no, ese conocidísimo soneto de *Nuevas Canciones*[1] que principia *Esta luz de Sevilla... Es el palacio / donde nací, con su rumor de fuente)*, esa luz que habitaba—desveladora, protectora— sus personales *galerías* de la memoria. En el breve poema LXXXIX de sus *Poesías Completas* se lee:

Y podrás conocerte, recordando
del pasado soñar los turbios lienzos
en este día triste en que caminas
con los ojos abiertos.
De toda la memoria, sólo vale
el don preclaro de evocar los sueños[2].

Machado, desde su primer libro, vuelve la vista al tiempo ido y lamenta su insatisfecha experiencia, sólo conjurada en el imposible renacer. Aquella constante de las *galerías* de 1907 —es el momento de su poesía en la que el tiempo mitificado de la infancia adquiere su más marcado protagonismo— recobra fuerza en los versos de *NC* editadas en 1924, y escritas desde los últimos meses baezanos.

Me propongo, pues, en este breve trabajo una lectura del poema que bajo el rótulo "Galerías" aparece como cuarto texto en el tercer libro de versos de Machado, texto que en la primera edición de *NC* tenía un curioso y llamativo subtítulo, sobre el que habré de volver, y que luego despareció en las posteriores salidas del libro.

Refiriéndose a *NC* ha escrito su editor José María Valverde que "en una consideración de exterioridades literarias y técnicas, es interesante observar una evolución, cada vez más madurada, en la escenografía de los sueños, a lo largo de esta

época machadiana"[3]. En efecto, recorriendo los poemas de *NC*, el lector va incorporando a su experiencia el pasado inmediato del poeta —Leonor, Soria, Baeza— y también el pasado mediato, la infancia sevillana, el entorno y el calor familiar que bordean la soledad del espejo y de la estancia, que ya advertíamos en el poema que preludia *Soledades* (1907). En esa insistente compenetración del poeta con su intimidad perdida en la experiencia, pero próxima en la memoria, el poema "Galerías" de *NC* espolea de nuevo esa necesidad de recurrir a los espacios interiores del recuerdo[4], aunque ahora la luz se debilita, y casi se niega a acudir a la cita que el poeta le ofrece. Estas "Galerías" de 1924 quieren ejercer, en el proceso psíquico-poético de Machado, una desiderata semejante a la que el poeta objetiva, desde la subjetiva antropomorfización del río, ahora espacio-símbolo, con nombre propio, de la infancia y de la madurez, en uno de los "Proverbios y Cantares" de *NC*: ante la totalidad espacial y temporal del río que simboliza el discurrir de la vida *(¡Oh Guadalquivir./ Te vi en Cazorla nacer; / hoy, en Sanlúcar, morir!)* el poeta puede preguntarle —y preguntarse— por la añoranza necesaria de la primera edad, de la infancia y su luz, buceada por las *galerías* del alma:

Como yo, cerca del mar,
río de barro salobre,
¿sueñas con tu manantial?

Las "Galerías" machadianas de 1924, como las de 1907, vuelven a inquirir por ese manantial y por su nostálgica ausencia en el sueño, único camino válido de retorno para Machado.

Me propongo, pues, y como decía hace un momento, una lectura todo lo atenta que me sea posible de ese poema de *NC* que retoma su título de una importantísima sección del largo libro de 1907, y acudiré —para ello— a todos los registros de la diacronía poética machadiana que sean pertinentes y que yo haya sabido detectar y relacionar con el obligado punto de referencia, que es este texto dividido en siete secuencias.

1. El libro de 1924 se estructuraba en cuatro partes, además del largo e importantísimo texto "Olivo del Camino", que figuraba a manera de valioso pórtico, cuyos epígrafes eran los siguientes:

1) "Apuntes", integrados por la serie de nueve secuencias hexosilábicas dedicadas a Enrique Díez Canedo y agavilladas bajo el epígrafe (luego suprimido, como la dedicatoria) "Tierra de Olivar" —con los versos más entrañables para la Baeza que sufrió y amó Machado durante seis años de su vida: *¡Campo de Baeza / soñaré contigo / cuando no te vea!*— y la otra serie complementaria de la anterior, "Hacia tierra baja", en la que la Andalucía de Sevilla y Sanlúcar sucede al espacio poético centrado en Baeza y Córdoba de la Alta Andalucía. 2) "Galerías" que en esa primera edición constaba de dos poemas, el primero con las mismas siete secuencias que se ofrecen en las siguientes ediciones de *NC* (a partir de las *Obras Completas* de 1928) pero con un título que sí desapareció luego (y que en absoluto considero ocioso para la recta interpretación del poema: "Apuntes para un estereoscopio lírico"). Pero ese rótulo general de "Galerías" acogía también el siguiente poema de *NC*, en dos secuencias, titulado "La luna, la sombra y el bufón". En el presente análisis sólo tendré tiempo para examinar el primer poema de aquellas "Galerías"

tal y como figuraban en 1924, dejando para otra ocasión la posible relación entre ambos textos —incluidos una vez bajo un epígrafe común, englobador[5]—. Sólo recordaré ahora que ese segundo poema se había publicado, antes de recogerse en el libro del año 24, en *Los lunes del Imparcial* (octubre de 1920) formando parte de una sección titulada "Apuntes y canciones", cosa que no había ocurrido con los "Apuntes para un estereoscopio lírico", que no se publican en sitio alguno antes de integrarse en *NC*.

3) La tercera sección de la edición príncipe de *NC* tiene como epígrafe general uno que supondría indudables connotaciones familiares en Machado: "Folc-lore", donde se reúnen "Proverbios y cantares" que en 1923 Machado entregó a la *Revista de Occidente*.

4) Finalmente, la cuarta parte, el resto del libro, incluidos los magníficos sonetos de "Los sueños dialogados", apareció bajo el rótulo —mantenido— de "Parergon" (voz griega que significa 'obra adicional'). En su variado contenido don Antonio Machado introduce varios "retratos líricos" dedicados a Baroja, Azorín, Pérez de Ayala, Valle-Inclán, D'Ors (todos los sonetos) y a Francisco de Icaza (el profesor de melancolía) en soleares mucho más humildes y continuando, así, una línea poética que había iniciado en la sección "Elogios" de *Campos de Castilla*, material con el que probablemente preparaba ese libro al que alude en alguna autobiografía de 1913: "Tengo casi terminados tres volúmenes: *Hombres de España, Apuntes de paisajes* y *Cantares y Proverbios* que irán saliendo sucesivamente[6]. Machado está adelantando algo de lo que —como secciones, y no como libros independientes— constituirán estas *Nuevas Canciones* de 1924. Probablemente estos "Apuntes para un estereoscopio lírico" que ahora me ocupan podrían haber pasado al segundo de los títulos anunciados: hay alguna semejanza, al fin, entre estos "Apuntes" y los "Apuntes de paisaje" proyectados.

Nuevas Canciones, en 1924, es un libro de transición y también de síntesis. Los poemas dedicados a Unamuno (su constante magisterio, especialmente durante los años de *Campos de Castilla*) y a Ortega (el paladín teórico de una nueva estética con la que Machado tuvo difíciles pero sugerentes relaciones) lo testifican, al lado de otros recursos textuales del libro que ahora no puedo detenerme a considerar.

Parece, pues, que estas "Galerías" de 1924, como el interesantísimo poema "Olivo del Camino", tuvieron siempre, en todas las reformas que el diseño del libro fue sufriendo en sus diversas reediciones, en 1928, 33 y —por último— 1936, una capital importancia que Machado se encargó de subrayar manteniendo ese epígrafe general tan unido a una etapa y a un simbolismo machadianos como era "Galerías", hasta el punto de que —al introducir algunas supresiones y alguna pequeña reordenación— estas "Galerías" de 1924 se identificaron exclusivamente con ese primer poema, en siete secuencias, que es un verdadero canto a la evocación desde el presente, algo vencido, del poeta, algo triste, taciturno, pero todavía esperanzado; momento en el que se escriben estas *NC*, a caballo entre una Andalucía algo manchega y una Castilla (Segovia) que le evoca íntimas experiencias y le prepara para la combatividad ética y política de la década siguiente. Machado escribe estas segundas "Galerías" cuando llega al filo de los cincuenta años, está en su plena madurez creadora y de pensador, y la sombra cobijadora de Guiomar comparte la atención del poeta con la nueva poesía de la que se muestra reticente

admirador, y que al lado del elogio sin ambages de libros como *Imagen*, de Diego[7], acusa el peligro de un imaginismo infértil, destemporalizado, tan lejos probablemente de su norma poética ahora tan bien asimilada en la praxis de *NC:* "palabra en el tiempo" y no "imagen en lo abstracto y deshumanizado".

2. Empezaré la prometida lectura de estas *Galerías* de 1924 por sus aspectos métricos, aquellos que son de algún modo relevantes en este caso.

"Apuntes para un estereoscopio lírico" se organiza en siete secuencias de parejo número de unidades versales (8/6/8/10/6/12/ y 8/), una distribución que ya indica algo de la organización interna y de la interrelación que se puede establecer entre estas siete secuencias. Todas ellas se confeccionan mediante la combinación de heptasílabos y endecasílabos que reproducen una asonancia en los versos pares, asonancia que no es distinta en cada una de las secuencias, sino que se distribuye del siguiente modo: asonancia en *-éo* en las secuencias primera, cuarta, quinta, sexta; asonancia *-áo* en la segunda y séptima; asonancia *-éa* en la tercera, que desde el aspecto métrico del timbre queda aislada (y, por supuesto, destacada) pero haciendo una inmediata salvedad: que el primer verso de la secuencia siguiente —la cuarta— repite dicha asonancia, tal vez como deliberado indicador de la contigüidad temporal que se debe establecer entre esos dos *fotogramas* del *estereoscopio de la memoria.*

Tal diseño métrico (poema confeccionado a base de la suma de silvas asonantadas o arromanzadas) es muy clásico, por reiterado, de la poesía machadiana, y se pueden rastrear ejemplos desde los más tempranos poemas. Así podemos documentar tal combinación métrica ya en algunos poemas sueltos anteriores a *Soledades*, como el titulado "El poeta recuerda a una mujer desde un puente del Guadalquivir" (*OPP*, p. 26). Por supuesto en las *Soledades* de 1907, desde la composición "En el entierro de un amigo" a muchos textos de la sección "Galerías" como el que empieza *Si yo fuera un poeta / galante, cantaría*, o el titulado, entre otros muchos, "A un viejo y distinguido señor", o, por último y para no hacer la relación innecesariamente larga, el poema que bastante tiene que ver con el que me ocupa en esta ocasión, "Renacimiento". Es significativo —creo— que haciendo un recuento de los modelos de combinación métrica que Machado utiliza en los 31 poemas de las "Galerías" de 1907, diecinueve opten por la modalidad de la silva-romance[8], lo que supone una clara preferencia de Machado por esta ordenación métrica y una concentración de la misma en esas "Galerías" primeras. Tal gusto por el ritmo yámbico de la silva romance lo hace notar el moderno editor del libro de 1907 —Geoffrey Ribbans— cuando afirma, al resumir la versificación de *Soledades, Galerías y otros poemas*, que tal preferencia se explicaría porque se unen "la flexibilidad de endecasílabos y heptasílabos combinados con el discreto halago de la asonancia"[9]. No puede resultar extraño, entonces, que a la hora de componer, en *Nuevas Canciones*, unas segundas "Galerías", sea esa la combinación métrica que "recuerde" y elija por tanto. Sobre todo porque, si bien la silva arromanzada se sigue utilizando en *Campos de Castilla* (está presente en siete de las nueve secuencias de la *suite* "Campos de Soria" y en títulos tan recordados como "A José María Palacio" o el elogio a Giner de los Ríos) es una fórmula métrica casi totalmente olvidada o arrumbada en el libro de 1924 (del mismo modo que en ese libro el soneto aparece como una novedad en el catálogo métrico de nuestro poeta), toda

vez que no se vuelve a encontrar más que en otra composición —"Bodas de Francisco Romero"— ya que el otro texto que en *NC* presenta análoga conformación métrica ("A Julio Castro") es un texto escrito tardíamente, en 1932, para servir de prólogo al libro de Castro *La voz apasionada*, y no se incorpora a las *Poesías Completas* hasta la cuarta edición de 1936. Parece claro, pues, que ya desde la métrica, estas "Galerías" incluidas en *NC* se singularizan, deliberadamente, del resto de poemas del libro de 1924[10]. Con una última salvedad: la secuencia quinta es la única que no tiene heptasílabos. Es una manera de marcar su singularidad desde la métrica.

3. Tan sólo unas páginas más adelante del poema que me va a ocupar los inmediatos minutos, en el mismo libro por tanto, Machado incluye esta "canción de tierras altas" que viene muy a cuento para iniciar esa prometida lectura:

Se abrió la puerta que tiene
gonces en mi corazón,
y otra vez la galería
de mi historia apareció.

(OPP, 243)

y en el capítulo XXVIII de *Juan de Mairena* se defiende la incorporación poética del pasado a través de la memoria, la recreación de la plasticidad de ese pasado a través de imágenes que emblematizan íntimamente el tiempo actualizado en memoria: "para nosotros —dice Mairena— lo pasado es lo que vive en la memoria de alguien, y en cuanto actúa en una conciencia, por ende incorporado a un presente, y en constante función de porvenir".

Dos citas, una coetánea probablemente al poema que ahora me interesa, y otra posterior pero igualmente pertinente al punto de partida de estas *Galerías* ubicadas en el libro de 1924, entre el presente de las canciones "hacia las tierras andaluzas" y el pasado (que vive, *plásticamente*, en su memoria) de esas otras canciones que "evocan" las tierras altas de la paramera soriana[11].

Apunta —y apunta bien— José María Valverde que estas *Galerías* (el poema de *NC*) leídas "en secuencia unitaria, pueden llevarnos hasta la niñez del poeta, pasando tal vez por Castilla, hasta su momento, entonces de solitaria meditación contemplativa"[12]. Y es que resulta harto evidente que las siete secuencias, que, en un principio se agrupaban bajo el viejo título "Apuntes para un estereoscopio lírico", son otras tantas instantáneas, en el carril del tiempo, de experiencias añoradas, recreadas, en las que se mezcla el niño y el hombre que fue, y que ha sido, el sujeto lírico, con los espacios biográficos, y ya simbólicos, que se iluminan o se apagan en una tensión de *sombra/luz* que enmarca y desarrolla, conjuntamente, todo el proceso poético de este poema. Y no sólo en este texto, pues como el tiempo cambia en la pasión rememorante. El vacío del presente lo colma la memoria: al hacer sentir lo pasado, parte de lo pasado, en un instante puebla el vacío"[13]. Y es que, siguiendo con el mismo excelente machadista como apoyo inicial de este análisis, las *Galerías* de *NC* pertenecen —entre los grupos que distingue Gullón— a las "galerías del recuerdo", de tal modo que entre el presente (del yo lírico, la situación anímica y temporal desde la que se genera el poema) de las dos secuen-

cias que enmarcan el texto del *estereoscopio* se despliegan las imágenes —muchas reiteradas, ya clásicas en el proceso de escritura machadiano— que abarcan la historia, en su fluir y en su permanecer, de ese mismo sujeto lírico[14]. Sugerimos, por ello, de entrada, que "Apuntes para un estereoscopio lírico" se organiza, en sus siete secuencias, como las cinco estampas que se suceden en la visión "ensoñadora" de Machado (el recuerdo que permanentemente le acompaña en los días de Baeza, en los paisajes de las *tierras bajas*)— secuencias II, III, IV, VI —suscitadas, como atisbos, como relámpagos finalmente ennegrecidos, apagados, en la retina añorante del observador, del hombre que asoma su eje al juego óptico del "estereoscopio", en el que se funden "dos imágenes de un objeto" —según lo refiere el diccionario— en una, la de un tiempo único, que es el tiempo en relieve de un presente oscurecido que se transparenta momentáneamente, efímeramente, inútilmente, en otro confeccionado de luz y de azul. Por ello el estereoscopio resulta, a la postre, *vano*, como se dice en el verso 54, casi a punto del final. Las secuencias primera y séptima (es decir, última) sitúan el punto de partida y el de llegada —el mismo punto— de esta "fantasía lírica" que superpone imágenes del ayer mediato e inmediato, de un ayer irreal por recreado, a las imágenes presentes, que se inician en el agorero negro del comienzo y concluyen en la vacuidad ciega, y muda, del final.

3.1. La primera secuencia, como digo, sitúa el punto de partida de la fantasmagoría etereoscópica y premoniza su conclusión. En el espacio mítico definido por la nota cromática del *azul* (el *monte azul* del v. 9; el *azul sereno* del v. 32; las *azules flores del romero*, del v. 42, desarrollan, como imágenes sucesivas del estereoscopio, el *azul* global, telón de fondo del sueño, del primer verso) se introduce de inmediato el contraste de unos pájaros verdaderamente insólitos en Machado (no recuerdo habérmelos topado en ningún otro texto machadiano), como son las chovas de plumaje negro, cornejas que aportan su consabido significado agorero y que unen su silencio final —como el silencio último que alcanza el mundo que se deja traslucir en el estereoscopio— asociado a otro elemento —ahora sí— consustancial del paisaje machadiano, desde 1912, como es el álamo, pero ahora tan agoreramente premonitorio —*álamo yerto*— como esas chovas que han volado chillando y han acabado posándose, silenciosas, en el desnudo y muerto ramaje. Algo de hallazgo vanguardista adquiere la imagen que se prolonga, con un nuevo hallazgo visual, en la segunda mitad de la secuencia, cuando el silencio inquietante, detenido, casi enigmático como de domésticas esfinges, se subraya más todavía al asociarlo con la música imposible que se anotaría en un imaginado pentagrama: las manchas negras de las chovas sobre las delegadas y escuetas ramas del álamo evocan la visión de unas notas colocadas —desarmónicamente— sobre el papel pautado. Y pronto advertimos que dos vocablos de esta primera secuencia tendrían lectura "al sesgo", casi bisémica. Por una parte el sustantivo *banda* del verso I, que además, de 'bandada' de pájaros sugiere 'agrupación de instrumentos musicales' significado que se concreta en el *chillido* de esos *pájaros negros*. Y por otra, la voz *pauta* (con su expansión "de febrero") suma el significado de 'pentagrama musical' otro que introduce el factor temporal, puesto que ese paisaje expresionista, premonitorio, bastante caduco en suma, es el intermedio entre dos puntos de un proceso de renacimiento: una primavera y otra. El encadenamiento de imágenes

de este estereoscopio lírico se inicia en la pauta invernal de los silencios, de la no vida, y en las mismas circunstancias acabará. Si el poema concluye con la evocación del fluir inexorable del tiempo, esa conciencia ya está insinuada en la primera secuencia, del mismo modo que la imagen de un pentagrama musical, que es música del silencio, del hastío último, preludia la continua referencia en las secuencias siguientes a la imagen de la lírica pitagórica que, amén de su simbolización de la armonía del cosmos, es el sonido del sueño triunfante sobre el silencio de la vigilancia, ese silencio que campea en el final del verso cinco y que se repite en la primera expresión de la secuencia séptima, enmarcando todo el poema, y conduciendo —como un signo agorero más— al silencio del último acorde.

Ya en *NC* han aparecido unos alamillos desnudos que son —esperan ser pronto— *liras de marzo*[15], pero esa connotación fúnebre, desesperanza del árbol de ramaje, más que desnudo, yerto, estaba ya asociada —en *Campos de Castilla*— con el espacio que habitó la muerte (y que al igual que ahora convoca la imagen de un desgarrón íntimo: *¿No ves, Leonor, los álamos del río / con sus ramajes yertos?)*[16] y antes —en *Soledades...* (1907)— el hastío y el cansancio, como ahora: *Desnuda está la tierra/ (...) En el camino blanco / algunos yertos árboles negrean.*[17]

3.2. Pero el paisaje cambia radicalmente en la segunda secuencia. Se ha puesto en funcionamiento el artilugio óptico de la ensoñación y apunta el renacimiento que simbólicamente hay implícito, para Machado, en toda primavera, traspasada la *pauta de febrero*. El azul de fondo manchado de negros presagiantes de la primera secuencia se concreta ahora en "el monte azul", un sintagma que proviene de antiguo en el léxico poético machadiano, desde un temprano poema de 1901 dedicado a *Ninfeas* de J. R. J., en el que ya leemos, referido a dicho libro, *Un libro de amores / de flores (...) / y brumas / lejanas / de montes azules*[18], y que se acaba identificando con la presentación de los montes sorianos, en un especio poético que —ahora— vuelve a recuperarse en la primera superposición óptica del estereoscopio, su primera sugestión a la retina interior que evoca. Así la sierra de Guadarrama se pinta en el azul (CIV) y son azules también las montañas que evocan, junto al Guadalquivir, otros montes azules junto al Duero (CXVI) y siguen teñidas de azul las sierras que se trasmutan en el imposible paraíso de un reencuentro ya imposible: *Soñé que tú me llevabas / por una blanca vereda, / en medio del campo verde, / hacia el azul de las sierras* (CXXII), imagen reiterada todavía tres poemas más adelante, en los *Campos de Castilla* de 1917, donde el poeta tiene recuerdos de "azules y dispersas serranías". Por fin, en *NC* se nos aclara la concreción geográfica de la imagen del estereoscopio *(Soria de montes azules / y de yermos de violeta, / ¡cuántas veces te he soñado / en esta florida vega!*[19]*)*. Y junto al perfil azul de las altitudes la floración de esos mismos álamos que eran vegetación yerta en el instante anterior, matizando el dorado de sus hojas con el blanco reviviscente de la flor del almendro y cuya albura genera dos imágenes encadenadas en un mismo endecasílabo

nieve en flor, mariposa en árbol

que además de corresponderse con la que antes comentaba, referida a las chovas posadas sobre el desnudo álamo, metaforiza —para ponderarlas— dos impresiones visuales (como lo era la otra) del mismo objeto, como es visual también la imagen de cierre de esta segunda secuencia, opuesta término a término a la primera: el viento se adueña del entorno, y corre juvenil, casi infantil, por un espacio que

se califica de *alegre:* al silencio entristecedor de los primeros versos se opone el bullir alentador de estos otros; a la suma de matices cromáticos de flores se añade la impresión olorosa, y subsidiariamente cromática ("con el aroma del habar") que reitera el renacimiento blanco de la primavera, un detalle que centrará otra breve canción en el mismo libro:

Y este olor
que arranca el viento mojado
a los habares en flor[20].

3.3. Al viento alegre de una no menos alegre diapositiva del estereoscopio le sucede —y es ya la tercera secuencia del poema— un "viento aborrascado", del mismo modo que el monte de fondo azul se altera en nube de plomo. A la quietud, la tormenta[21]. Al espacio abierto, el cerrado de la sala familiar. Pero las imágenes permanecen generadas desde su visualización: el relámpago ante la perplejidad asombrada del niño y ante el recelo asustadizo de la madre. Las sombras alteradas súbitamente por la luz. Tras la sensación visual, la auditiva desplaza lo que antes era sensación de olor. Y a su amparo el mundo infantil —que tantas apariciones había tenido en las *galerías* de 1907— hace su acto de presencia en este juego de imágenes superpuestas. Dos caras de una misma evocación embellecida —el tiempo de esa infancia— en la plenitud de una primavera que es flor, que es juego, que es tormenta, que es claroscuro súbito[22].

3.4. El marco de visualización —alusión indirecta al estereoscopio del título— de esta secuencia *(la ventana)* se prolonga en la secuencia cuarta que con la sexta son los dos momentos claves de este intento de rescatar imágenes de una experiencia y de una historia personal. Por ese cerrado balcón ha llegado la luz amenazante del relámpago, en la noche, y por el mismo marco perceptor la luz refractada en arco iris, la luz que siempre registra en Machado connotaciones positivas. Bastaría con asomarse a varios momentos de las primeras *Galerías* para encontrar un antecedente de esta secuencia, sintetizada, por ejemplo, en el poema LXII de *Poesías Completas: Desgarrada la nube; el arco iris / brillando ya en el cielo, / y en un fanal de lluvia / y sol el campo envuelto.* Pero es interesante la metaforización que, ahora, adquiere ese efecto óptico del sol en las gotas de lluvia. En la imagen recobrada, pero a su manera desrealizada, se superponen —estereoscópicamente— la luz, el color y el sonido (recordemos que ya los tres elementos, igualmente concatenados, estaban en la primera secuencia, aunque allí la luz se hace sombra, ausencia y la gama de colores se reduce al negro): el arco iris con sus siete colores es como una lira —lira del sol— de siete cuerdas, como los siete colores básicos de toda combinación pictórica. En el sueño, y únicamente allí es posible, se produce la fusión de ambos códigos. Estamos ante la primera formulación, en el texto, de la *lira pitagórica* que se nombrará sin disimulos en la secuencia séptima. De nuevo se pone en juego un recurso para interrelacionar las diversas secuencias/fotogramas en una unidad superior de sentido y de estructura.

Pero sobre la base común del número cabalístico[23], lo que era lira del sol es también —a partir del repiqueteo de la lluvia en el cristal— otra imagen de escasas connotaciones filosóficas pero intensamente unida a la evocación de la infancia: "Tímpano infantil", un simple y muy sugerente tambor que emite siete golpes, en

correspondencia con las siete cuerdas y los siete colores. El número cabalístico como denominador común del juego de imágenes, del misterio, del sueño fotografiado en la memoria. Como en la secuencia tercera, ahora luz y sonido también se superponen, y del silencio inicial vamos pasando, progresivamente, a los sonidos, o a los ruidos, a la vida cuando ésta aparecía boyante, en sus inicios totales, supliendo la imagen agorera e invernal de las chovas por los jilgueros y las cigüeñas coronando acacias —florecidas— y torres —anidadas—.

La imagen "lira del sol" centra la primera mitad de esta cuarta secuencia, y como una derivación de la "lira pitagórica", tiene repetidos antecedentes en la poesía de don Antonio. Ya en las *Soledades* de 1903 encuentro esta primitiva formulación: *"Era / donde pulsa en las liras olorosas / recónditas rapsodias Primavera*[24], formulación que se confirma, y se ajusta más, en el poema XIII de *Poesías Completas,* ya en el libro del año siete: *Y pensaba "hermosa tarde, nota de la lira inmensa / toda desdén y armonía;* y en el mismo libro la lira del sol (con la variante metafórica *arpa)* en el poema XLII: *Tenue el campo en sueños / vibra el sol como una arpa.* Dejo a un lado otros registros que tengo anotados[25] y concluyo tan brevísimo rastreo con la referencia a una de las coplas elegíacas de *Soledades y Galerías: ¡Ay! Del iluso que suspira / bajo el orden soberano, / y del que sueña la lira / pitagórica en su mano!*[26].

La segunda parte de esta cuarta secuencia superpone otra imagen del recuerdo que evoca plaza lugareña y juegos infantiles, el espacio reiterado de la infancia (vitalidad) perdida, como en este texto de *Soledades* de 1903: *Tumultos de pequeños colegiales / que al salir en desorden de la escuela / llevan el aire de la plaza en sombra / con la algazara de sus voces nuevas*[27]. Un grupo de "vírgenes risueñas" que esencializa un fragmento del poema LXVI de *P. C.* (precisamente dentro de las *Galerías* de 1907): *Donde las niñas cantan en corro / en los jardines del limonar, / sobre la fuente, negro abejorro / pasa volando, zumba al volar,* y que recuerda, desde luego, a las doncellitas del texto "Pascua de resurrección" —ya de C. C.— que juegan al sol de primavera, y coincidentemente con la estampa recreada en el estereoscopio, bajo el arco iris de la vida. Por ello, tal vez, ambas instantáneas, la cercana de 1912 y la más alejada de *Nuevas Canciones,* están presididas por la luz de un sol simbólico, esperanzado, que en esta cuarta secuencia, que me ocupa, es triunfo (="palma de oro") sobre el mismo azul que se teñía del presagiante negror de las chovas en la secuencia primera. Por cierto que el sintagma *palma de oro* tendrá una versión algo posterior —en las poesías de la guerra— al comienzo del poema "Meditación del día"[28]: *Frente a la palma de fuego / que deja el sol que se va.* Era un atardecer de 1937, en Valencia.

3.5. El conjunto de imágenes en relieve que se conforman en el estereoscopio evocativo (en el espacio del sueño) se divide en dos partes cuyo meridiano se sitúa en la secuencia quinta, cuando se proyecta otra imagen archirrepetida en el abanico de espacios poéticos machadianos: *el tren,* y sus correlatos *el viaje* y *los viajeros,* con las significaciones añadidas de traslación espacial y temporal. Si las imágenes soñadas en las secuencias anteriores se circunscribirían al sueño de la infancia, y las que se agolpan en la secuencia sexta corresponderán a la ensoñación del paradigma esencial del paisaje soriano definitivamente perdido, en esta secuencia quinta se produce el desplazamiento de un espacio a otro, de un tiempo a otro. Con el cambio de la secuencia también vuelven a cambiar, sustancialmente,

las notas que definen ese paisaje-espacio de tránsito: *montes de almagre, peñas grises,* que nos sugieren transición del atardecer a la noche, de la luz a la sombra. Parecen volver las connotaciones de la angustia, o al menos de la melancolía amarga, de la primera secuencia. Se insiste sobre la dramática fugacidad del tiempo (cuyo resultado final —"las cenizas / del fuego heraclitano"— lo encontramos en los cuatro últimos versos) fugacidad que se subraya textualmente en el segundo verso de la secuencia que ahora comento: *el tren devora su raíl de acero* (imagen que es reiterante en textos del mismo libro *NC,* como en el poema "En tren" *(Y la locomotora / resuella, silba, humea / y su riel metálico devora / ya sobre el ancho campo que verdea)* o en una de las *Canciones a Guiomar: El tren devora y devora / día y riel).* Y junto a la velocidad del tren, esa rápida fugacidad del tiempo se expresa también en el incesante pasar de ventanillas repitiendo idéntica imagen en el estereoscopio (nótese la correlación entre el limpio cristal del balcón de la sala oscura, luego iluminada, de las secuencias anteriores, y las ventanillas iluminadas de ahora, con su cristal de plata, es decir, iluminado por la luna). Y esa imagen repetida y casi cinematográfica es, con palabras del propio poeta, "un doble perfil de camafeo", que convierte esas ventanillas del tren, empequeñecidas en la distancia de la galería del recuerdo, en camafeos engastados en marco lunado, con las siluetas —indiferenciadas, desindividualizadas— de los viajeros borrados en la distancia también.

Pero lo más importante de esta secuencia de transición entre los dos segmentos del poema es el endecasílabo trigésimo octavo:

¿quién ha punzado el corazón del tiempo?

pregunta que ya se había empezado a formular, levemente, en la secuencia anterior, y que se reiterará por dos veces en la siguiente[29]. Y es en este endecasílabo en donde se sitúa la clave desencadenante de todo el poema: la intensa necesidad de salvarse en el recuerdo, de volver a las galerías —aunque fantasmales, íntimas— de la evocación de lo visto y de lo vivido interiormente. Un soneto fechado en Córdoba en 1913, inmediatamente anterior a la escritura de los poemas de *NC* y que se encuentra inserto en *Los Complementarios,* podría considerarse como un probable antecedente de estas "Galerías" de 1924, ya que se trata de una especie de elegía por un espacio poético y vital definitivamente perdido (Soria, la Soria compartida con Leonor) y que en estas "Galerías" resurge en su penúltima estrofa[30]. El yo lírico responde casi con un impulso fatalista a una fuerza externa (que tiene en su interior toda su fuerza impulsora) y que en realidad es la personal necesidad de reencontrar un inmediato pasado.

3.6. De ahí, justamente, que se organice la siguiente secuencia sobre dos preguntas concatenadas y formuladas con el mismo esquema sintáctico: *¿quién puso?, ¿quién ha pintado?* Dos interrogaciones retóricas para justificar la incorporación de un espacio escénico-poético irreal, el que el sueño conforma en las "galerías del recuerdo", que se presenta, sin embargo, como el escenógrafo superior, esa especie de fatum machadiano de volver y volver a los ámbitos (ya mitificados) de la experiencia, hechos sueños y fantasmagoría. Ahora, en la secuencia sexta, al difumino borroso y hastiado de aquellas *peñas grises* (v. 33) intensificado ahora en las *rocas de ceniza* (v. 39), se superponen las notas cromáticas, paisajísticas, y simbólicas de un escenario (que fue testigo de una madurez serena y añorada en el amor sublimado de Leonor) que apunta por un instante, el del engaño óptico del

estereoscopio a la realidad ya imposible de un tiempo sólo recuperado en la la fantasía del sueño, en la mentira deseada del instrumento óptico. Al fin Machado finge jugar con el "engaño a los ojos" que Juan Ramón evocaba en unas páginas de *Platero* (la estampa XLIX, "El tío de las vistas") y como los niños anhelantes a asomarse a la fantasía que encierra la "caja verde con cuatro banderitas rosas", también el yo lírico quiere recobrar, en la "caja verde" de sus *galerías,* las postales embellecidas de una historia tan intensa como ya imposible. Sobre el fondo gris del hastío, del cansancio, del desengaño (punto de partida de la fantasía lírica) se convoca el paradigma de elementos que conformaban el paisaje evocado, recreado, de Soria, en la segunda edición de *Campos de Castilla,* de aquella Soria cuya tardía primavera se identificaba con la quimera órfica del rescate de la muerte. Delante de las *rocas de ceniza* del imaginado estereoscopio sitúa las viejas imágenes que contribuyan "a la miel del sueño", y que son el romero florecido, las retamas encendidas al sol, el campo joven y prometedor de frutos, símbolos todos que comparten un significado añadido, de vida renovada, de futuro añorado en el instante en que el sujeto que contempla se siente identificado con el ramaje yerto, el silencio adusto y la roca de ceniza y baldía. Y junto a esa selección de elementos de renovación la presencia de uno de los símbolos más ricos en el idiolecto poético de don Antonio: el agua y su rodar incesante, el río (el de la vida hacia la muerte, constantemente fluyendo, como el tiempo, y en la última secuencia se retomará la imagen). Y al final dos versos que resumen y ponderan esa diapositiva que ha emergido de la "miel del sueño": "hasta la tierra blanca y rosa / al pie de los almendros" y que me trae a la memoria (a mí y a cualquier lector atento a la poesía machadiana) el encargo final hecho —desde la distancia física y la nostalgia evocativa— a José María Palacio[31], y al aludir a tan extraordinario poema de *C.C.,* quiero hacer la observación de que los elementos seleccionados en esta sexta secuencia coinciden en lo denotativo, lo connotativo y lo simbólico con algunos de los dispuestos en el texto "A José María Palacio". El *abejar* y las *azules flores del romero* del texto de *NC* se corresponden con el *libar de las abejas del romero* del poema de *Campos...,* y el heptasílabo "habrá trigales verdes" de este último se desarrolla en el endecasílabo de "Galerías" y "el rubio verde de los campos nuevos", y finalmente, la mole del Moncayo es "blanca y rosa" como la tierra al pie de los almendros renacidos (pureza y luminosidad). También las *rocas de ceniza* que sorprendemos al comienzo de la secuencia tendrían su correlato en las "grises peñas" de la epístola a Palacio, si bien esta imagen, como la de "sierra de violeta" es sintagma frecuente en textos más o menos coetáneos a estas "Galerías" de *NC.* Así la "zarza en flor" y "la cenicienta roca", acompañando a la "loma de Santana" que "se amorata en la tarde silenciosa", aparecen en el primero de los *sueños dialogados,* y en el tercer soneto de la misma serie "la roca cenicienta" campea de nuevo —con su "resplandor de aurora"— en el tercer endecasílabo. Y naturalmente, en las "canciones de Tierras Altas" (las canciones que tantos puntos de contacto muestran con estas "Galerías") las "tierras de ceniza" castellanas borran el verde de los limones en la mirada del poeta[32], y en las *Canciones a Guiomar* podemos leer versos que muy bien podrían haber pertenecido a estas "Galerías" de 1924: *Con los montes de plomo y de ceniza / sobre las rubias aguas, /que el sol de mayo hechiza / se ha abierto un abanico de milagros.* Y los "montes de ceniza y de violeta", sumada así la impresión cromática y el emblematismo que sugieren,

aparecen en un breve poemita, no editado hasta 1940, y que se cree escrito hacia 1912, cuando don Antonio abandonaba la Soria que tantas veces habría de reaparecer en sueños dialogados o monologados: *Adiós, campos de Soria / donde las rocas sueñan, cerros del alto llano, /y montes de ceniza y de violetas.* Por último, recuérdese que esos "montes de violeta" siguen siendo el mejor emblema que define a esa *Soria pura* junto al "garabato de la cigüeña", en un soneto de los días de guerra titulado muy claramente *El poeta recuerda las tierras de Soria*[33].

3.7. Estamos ya acercándonos al final, estamos —en la secuencia séptima— a muy pocos versos del silencio instaurado de nuevo. Las imágenes dinamizadas, en su sucesividad, de las estancias anteriores se detendrán y se borrarán en el estereoscopio al llegar la última secuencia. Ya es una imagen en el vacío, que se convierte en imagen de un hueco, cuando la vida del observante también se siente como un hueco de hastío y de sombra y el sol, hecho multiplicidad de colores (aquella lira pitagórica de los versos precedentes) se pierde en el silencio (vacío) que anunciaban las negras chovas sobre desnudas ramas. Las "rocas de ceniza" de los versos anteriores se subjetivizan y se transforman en una simbolización del tiempo transcurrido e imposible de resucitar: *las cenizas / del fuego heraclitano,* una imagen que, por fuerza, ha de ser persistente en el último Machado, una imagen que sirve para definir la rebeldía y la inaprehensibilidad de Lola, la cantaora, y que se hace texto presente en el soneto "Esto soñé" de *NC*. En unos poemas aparecidos en *La lectura,* 1916, la imagen resurge en dos alejandrinos *(Puedes coger cenizas del fuego heraclitano / mas no apuñar la onda que fluye con tu mano)*[34] y en la "Revista de Occidente" de 1923 se puede leer este proverbio: *Ya de un tiempo heracliano / parece apagado el fuego. / Aún lleva un ascua en la mano*[35]. Y en una de las viejas canciones de *Los Complementarios* se insertan cuatro versos que sintetizan, con verdadero acierto, algo de lo que estos "apuntes para un estereoscopio lírico" han venido a mostrar y ahora a clausurar:

¡Jardines de mi infancia
de clara luz, que ya me enturbia el tiempo.
Con las lluvias de abril..., con el milagro
brillad, jardines, de los ojos nuevos![36]

Pero ese milagro que Machado invocaba, y que ha sido posible —aquí— a lo largo de casi cincuenta versos, se rompe definitivamente en el penúltimo heptasílabo y el último endecasílabo del poema. Los fotogramas del sueño quedan velados ante una luz que ahora vela el negativo y deslumbra (es decir, ciega) la mirada, que entorpece el camino de la galería. El mundo hecho hasta ese instante de la sucesiva combinación de colores y de sonidos se apaga, se silencia, se destruye, se vacía: un proceso inesperado (pero sí intuido en el primer fotograma, en el que dominaba el negro y el silencio) que Machado resume con maestría estilística en un verso pluripausado y tremendamente dramático en su progresión nihilista:

El mundo es, un momento,
transparente, vacío, ciego, alalo

donde se concitan diversos registros expresivos, desde la escalonada disminución

de realizaciones fónicas en los diversos atributos, intensiva percepción de un espacio óptico (una escenografía) que se desnuda cada vez más de elementos, hasta ser ciego y mudo (la ceguera y el silencio de *aquella pauta de febrero* imaginada en los ocho primeros versos). La lira pitagórica deja (nos deja) su amargo último acorde, rematado en el cultismo *alalo* (voz enormemente extraña en el léxico machadiano; presumo que sólo se registra en este poema. Oreste Macrí apunta, desde su magisterio machadiano, que *"alalo* es un puro grecismo, 'sin voz' (Esquilo), no registrado en ningún diccionario"[37]): el estereoscopio acaba hecho añicos, imposible, *vano* ya, porque aquella lira / símbolo que aunaba colores y notas se ha vuelto desoladoramente negro, angustiosamente mudo. La miel del sueño, en un momento, se ha hecho acíbar del despertar.

NOTAS

1. En adelante con las iniciales *NC* me referiré a este tercer libro machadiano (editado por Mundo Latino en 1924).
2. En este caso, y en otros semejantes, sigo la edición de *Obras. Poesía y Prosa* (Ed. de G. de Torre y A. de Albornoz); Buenos Aires: Losada, 1964 (en adelante *OPP).* En este caso, la cita corresponde a la p. 119 de la referida edición.
3. Del estudio preliminar a su edición de *Nuevas Canciones. De un cancionero apócrifo* (Madrid: Castalia, 1971, p. 27).
4. Ha sido Ricardo Gullón quien ha distinguido entre las "galerías" del alma y las "galerías" del recuerdo. Las de 1924 son, desde luego, de este segundo tipo, aunque creo que ambas tipologías se interrelacionan en casi todos los casos. También en éste.
5. No obstante, quiero sugerir, muy brevemente, algo de lo que me sugiere la posible relación interna de ambos textos, y que justificaría que se agrupasen bajo un epígrafe único, como sección independiente, en *NC,* 1924: ¿hasta qué punto esa fantasmagoría de la luna, el bufón y la imposible cita de amor, casi la ridícula cita de amor, no es una imagen más —pesimista hasta casi la preesperpentización estética— de aquel "caleidoscopio lírico" que acababa siendo un "caleidoscopio vano"?
6. Texto exhumado en 1969 por F. Vega Díaz, en la revista *Papeles de Son Armadans,* y recogido, ahora, en la monumental edición de O. Macrí (1989), vol. II, p. 1.523.
7. De *Imagen* dijo don Antonio este juicio tan sentencioso como elogioso: "el primer fruto logrado de la novísima lírica española". Y no olvidemos que otro libro gerardino, *Versos Humanos,* alcanzó también el beneplácito machadiano en el fallo de los premios nacionales de Literatura de 1924, junto con *Mar y Tierra* de Alberti, unas *canciones* que algo tenían de parecido con las que Machado componía para su libro de este mismo año.
8. Concretamente estos poemas (según la numeración que tienen en *Poesías Completas):* LXII, LXIII, LXVII, LXVIII, LXIX, LXX, LXXI, LXXII, LXXIII, LXXIV, LXXV, LXXVI, LXXVIII, LXXIX, LXXIX, LXXX, LXXXI, LXXXIII, LXXXVII y LXXXIX.
9. Estudio preliminar a la ed. de *SGYOP;* Barcelona: Labor, 1975, p. 42.
10. Singularidad que se refuerza si nos planteamos paralelo análisis métrico del otro poemita que compartía con "Apuntes..." el epígrafe de sección "Galerías" en la edición de 1924. Efectivamente, "La luna, la sombra y el bufón" está escrito en sextillas y quintillas combinadas, fórmula muy infrecuente en la poesía machadiana. No la constato en SGYOP, en *Campos...* tan sólo encuentro ejemplos en algunos pasajes de los poemas CIII ("Las Encinas") y CV ("En abril, las aguas mil") y hay una quintilla en el poema que cierra ese segundo libro. "A Juan Ramón Jiménez". En *NC* no se puede catalogar ni un ejemplo más.
11. Del mismo modo que habría que traer a colación la primera "galería" machadiana, publicada en *Alma Española* (1904) y vuelta a publicar con algunas variantes que anota Macrí en la revista ultraísta sevillana *Grecia* (núm. 13, abril de 1919); las fechas, más o menos, que corresponden a estas últimas "galerías" de *NC.* De aquella revista sevillana, donde hicieron sus armas vanguardistas Buendía, Cansinos, Garfias, Lasso de la Vega, Del Valle, Del Vando-Villar, etc., y de la que, en carta dirigida a Gerardo Diego en 1920, opina que "La revista *Grecia,* un tanto curada de bizantinismo y chochez parisina, sería admirable y, con todo, es lo más interesante que hoy se publica en España". Recordemos el comienzo del poema: *Yo he visto mi alma en sueños... / En el etéreo espacio / donde los mundos giran, / un astro loco, un raudo / cometa con los rojos / cabellos incendiados... / Yo he visto mi alma en sueños, / cual río plateado, / de rizas ondas lentas / que fluyen dormitando...* Curiosamente, como en el poema que me dispongo a analizar, en este primer paisaje interior, visionario, hay también estancias en sombra ("un estrecho y largo / corredor tenebroso") luz de sol y árboles yertos ("y un árbol seco y roto / hacia el camino blanco").
12. *Nuevas Canciones,* ed. cit., p. 124.
13. R. GULLON: *Una poética para Antonio Machado;* Madrid: Gredos, 1970, pp. 160-61.
14. Refiriéndose a este texto Oreste Macrí ha escrito palabras esclarecedoras, que obviamente las tengo muy presentes a la hora de emprender el anunciado análisis: "Observando la CLVI, es más sensible en *Nuevas Canciones* la asunción del contenido puro de *Campos de Castilla* sobre el plano subjetivo-onírico de *Soledades,* con novísimo intento de naturaleza, realidad, forma clásica de exacta visión (...). Es la vieja técnica de *figurillas* y *retablos* del teatro interior, empleada ahora

para cerrar, a la carrera, el calidoscopio de la realidad tal como se refleja en el "estereoscopio vano" de la mente del poeta" (Estudio preliminar a su edición de la Obra Completa machadiana (1989), p. 196).

15. En NC "¡En el aire claro, / los alamillos del soto / sin hojas, liras de marzo!" *OPP,* p. 245.
16. *OPP,* p. 177.
17. *OPP,* p. 113. "Arboles esqueléticos" abatidos por el huracán encontramos en "Invierno" (*Soledades,* 1903, OPP, p. 32). Y hasta la imagen de los dos primeros heptsílabos ya tiene su antecedente en los alejandrinos de "La mujer manchega" (*OPP,* p. 194): "Un diminuto bando de pájaros puntea / el índigo del cielo sobre la blanca aldea".
18. Poema de 1901, *OPP,* p. 25.
19. *OPP,* p. 244. Es la quinta de las "Canciones de tierras altas" de *Nuevas Canciones.*
20. *OPP,* p. 248. También en *Nuevas Canciones.*
21. Sobre la simbolización de la *centella blanca* que rasga la nube de plomo (vv. 15 y 16) recuérdese este pasaje de *Juan de Mairena:* "Contra lo que hablamos de la suprema importancia del hombre —decía mi maestro— sólo hay un argumento de peso: lo efímero de la vida humana. Buscad otro, y no lo encontraréis. A última hora, este argumento tampoco prueba demasiado a quienes, con el viejo Heráclito, pensamos que al mundo lo gobierna el relámpago" (cito por la ed. de J. M. Valverde, Clas. Castalia, p. 251).
22. De las imágenes de esta secuencia hay sobrados antecedentes en el discurso poético machadiano, especialmente en *Campos de Castilla.* Así, en CV (*OPP,* p. 138) "En una nube lejana / zigzaguea / una centella amarilla. / La lluvia da en la ventana / y el cristal repiquetea"; o en CXXVIII (*OPP,* pp. 182 y ss.) "Arrecia el repiqueteo / de la lluvia en las ventanas"; o en CXLV (*OPP,* pp. 222-223) "En mi rincón moruno, mientras repiquetea / el agua de la siembra bendita en los cristales".
23. No puede pasarse por alto el hecho de que el poema se construye, también, sobre siete estrofas-secuencias, reiterando ese valor cabalístico del número siete.
24. Del poema de las primeras *Soledades* "La tarde en el jardín" *OPP,* p. 37.
25. "¿Será tu corazón un arpa al viento, / que tañe el viento?" (*OPP,* p. 27); "hizo sonar la música olvidada / como una nota de la lira inmensa" (*OPP,* p. 119).
26. *OPP,* p. 86. Oreste Macrí, en sus anotaciones a este poema, señala que las imágenes pitagóricas de la lira que utiliza Machado coinciden con las imágenes eleáticas del poema de Valery *Cimetière Marin,* y constata coincidencias con diversos textos de Rubén. Por otra parte, y refiriéndose conjuntamente a las imágenes "lira pitagórica" y "fuego heraclitano" Macrí trae a colación un pasaje de Mairena verdaderamente oportuno: ambas imágenes son las "grandes metáforas (...), esas imágenes, útiles por su valor didáctico e inmortales por su valor poético, que los poetas pueden aprender en los filósofos".
27. *OPP,* p. 57.
28. *OPP,* p. 646.
29. También este endecasílabo tiene su formulación previa en la poesía machadiana. Reléase el poema LXII del libro de 1907:

Desgarrada la nube; el arco iris
brillando ya en el cielo,
y en un fanal de lluvia
y sol el campo envuelto.
Desperté. *¿Quién enturbia*
los mágicos cristales de mi sueño?
(*OPP,* p. 104)

30. Y nunca más la tierra de ceniza
a pisar volveré, que Duero abraza.
¡Oh, loma de Santana, ancha y maciza,
placeta del Mirón! ¡desierta plaza
con el sol de la tarde en mis balcones,
nunca os veré! No me pidáis presencia;
las almas huyen para dar canciones:
alma es distancia y horizonte: ausencia.
Mas quien escuche el agria melodía
con que divierto el corazón viajero

por estos campos de mi Andalucía,
ya sabe manantial, cauce y reguero
del agua santa de la huerta mía.
No todas vais al mar, aguas del Duero.
si bien este soneto tiene un indudable antecedente en esta brevísima silva romance, y fechada, según A. de Albornoz, en 1912:
Adiós, campos de Soria,
donde las rocas sueñan,
cerros del alto llano,
y montes de ceniza y de violeta.
Adiós, ya con vosotros
quedó, la flor más dulce de la tierra.
Ya no puedo cantaros,
no os canta ya mi corazón, os reza...

31. "Con los primeros lirios / y las primeras rosas de las huertas, / en una tarde azul, sube al Espino, / al alto Espino donde está su tierra...". Sobre la fundamental relación muerte / tras-muerte que se codifica en el poema, vid. el análisis de Ricardo Senabre (CHA, núm. extraordinario, 1975-76).
32. *OPP,* p. 244.
33. Aparecido en *Hora de España,* y probablemente compuesto hacia la primavera de 1938. Transcribiré su texto, por tratarse de un soneto poco difundido, y considero que de buena calidad:

¡Ya su perfil zancudo en el regato,
en el azul el vuelo de ballesta,
o, sobre el ancho nido de ginesta,
en torre, torre y torre, el garabato
de la cigüeña!... En la memoria mía
tu recuerdo a traición ha florecido;
y hoy comienza tu campo empedernido
el sueño verde de la tierra fría.
Soria pura, entre *montes de violeta.*
Di tú, avión marcial, si el alto Duero
a donde vas recuerda a su poeta,
al revivir su rojo Romancero;
¿o es, otra vez, Caín, sobre el planeta,
bajo tus alas, moscardón guerrero?
(OPP, p. 649).

34. *OPP,* p. 273. El último terceto dice:

Y un hombre vi que en la desnuda mano
mostraba al mundo el ascua de la vida,
sin cenizas el fuego heraclitano.

35. Se trata del poemita IV de la serie "Apuntes, parábolas, proverbios y cantares" (vv. 25-26), fechado en el Puerto de Santa María, 1915, y procedente de *Los Complementarios,* aunque luego se incluyó en la revista *Cervantes* (1916).
36. Otros "Proverbios y Cantares" (III), próximos en el tiempo, probablemente, al ejemplo anterior, pues uno de esos "Proverbios", que se recoge en *Los Complementarios,* lleva fecha de octubre de 1917, en Baeza.
36. "Apunte" que está fechado en Sevilla, 1919, *OPP,* p. 747. Pero realmente es una imagen antigua, que Machado va arrastrando a lo largo de su obra, en sus versos y en sus prosas. Así, por ejemplo, en el Prólogo a sus *Páginas Escogidas,* fechado en Baeza (20 de abril de 1917), donde al definir el libro, cualquier libro, en el que nos reconocemos y nos revivimos, apunta don Antonio, con palabras que bien podría haberle prestado el profesor de gimnasia y retórica Mairena: "Si un libro nuestro fuera una sombra de nosotros mismos, sería bastante; porque francamente es mucho menos: la ceniza de un fuego que se ha apagado y que tal vez no ha de encenderse más".

37. *Poesías Completas* de Antonio Machado (1989), p. 944. Macrí subraya la rareza del vocablo constatando que en ediciones de probada calidad y fama de los textos machadianos (la de Albornoz / de la Torre, en Losada (la tantas veces utilizada en este artículo para referenciar los textos que se citan) y la de Alvar en Espasa-Calpe, o incluso conocidísimas antologías, como la de M. P. Palomo, en Narcea) caen en el error y colocan un inexplicable e incoherente "alado" en lugar del grecismo "alalo".