

# Clamoreo de campanas

## Notas para una lectura musical de Antonio Machado

Antonio Gallego Gallego

*A Ismael, fraternalmente*

EL HISTORIADOR holandés Johan Huizinga, en su célebre estudio sobre *El otoño de la Edad Media*, afirma que en nuestros tiempos apenas podemos imaginar una vida tan completamente regida por el sonido de las campanas.

“Había un sonido que dominaba una y otra vez el rumor de la vida cotidiana y que, por múltiple que fuese, no era nunca confuso y lo elevaba todo pasajeraamente a una esfera de orden y de armonía: las campanas. Las campanas eran en la vida cotidiana como unos buenos espíritus monitorios que anunciaban, con su voz familiar, ya el duelo, ya la alegría, ya el reposo, ya la agitación; que ya convocaban, ya exhortaban. Se las conocía por su nombre: la gruesa Jacqueline, la campana Roeland. Se sabía lo que significaba el tocarlas y el repicarlas. Y, a pesar de los excesivos repiques, nadie era nunca sordo a su voz.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, traducción de José Gaos, Madrid, Revista de Occidente, 1965, 14 y 15. La campana fue pintada, esculpida, dibujada y coloreada muchas veces en los libros miniados, como ilustración al Salmo 150, “Laudate eum cum cymbalis”. Curt Sachs, en su *Historia de los instrumentos musicales* (Buenos Aires, 1947), cree que la campana no fue tan importante como se deduce de la iconografía y que su reiterada presencia se debe a una defectuosa traducción del término *cymbalum*. Discutí con el sabio profesor, aportando su testimonio, en el libro que escribí con mi maestro Federico Sopena hace ya más de 33 años: *La música en el Museo del Prado*, Madrid, 1972, 94. Allí escribimos: “Es el mismo sonido que captaba Azorín en las viejas ciudades castellanas y el que

Algún rescoldo de aquella situación ha pervivido hasta bien entrado el siglo XX, y una prueba elocuente, entre otras, la hallamos en la poesía de Antonio Machado. Hasta dos docenas de veces, y más, he percibido su rastro a lo largo de su obra, en la que, por cierto, resuenan otros muchos artilugios sonoros. Entre los cordófonos, aparecen liras, cítaras, salterios, guzlas, rabeles, vihuelas, laúdes, bandurrias, arpas, violines, violas, violonchelos y el piano. Entre los aerófonos suena el órgano, la gaita, la flauta, el pífano, el caramillo, el fagot, la trompeta, el olifante, la corneta y el cornetín. Y entre los idiófonos, además de las campanas de iglesia o de reloj de torre, podemos escuchar cascabeles, panderos, panderetos, tímpanos, tambor, tamboril y otras charangas, junto a alguna que otra rareza, como el “aristón poético” o “máquina de trovar” (en otra ocasión “máquina de cantar”), una “especie de piano-fonógrafo” inventado por uno de los heterónimos de Machado —en realidad, un invento de Juan de Mairena: Jorge Meneses— que habría posibilitado las *Coplas mecánicas* del apócrifo sevillano. Pero esto es otra historia.

todavía oyó Ignacio Agustí en la Barcelona industrial del siglo pasado”. Podríamos haber añadido más testimonios, como los de Antonio Machado y otros que saldrán en estas páginas.

En todo caso, no está mal para un poeta tenido por austero y recatado. Y eso sin contar otros muchos emisores de sonidos que aparecen en su obra poética, tanto del mundo de la Naturaleza (agua en mil formatos y espacios diferentes, vientos y brisas sobre todo en los árboles, con especial predilección por los álamos y chopos de ribera; toda suerte de pájaros, con vivísimo interés por el ruiseñor, y otros seres vivientes como grillos, cigarras, abejas, gallos, grajos, chovas, cornejas, cigüeñas... Está resonando en sus poemas el planeta, el universo, el macrocosmos, y está también sonando el hombre microcosmos, especialmente tierno en los "cantos / de viejas cadencias / que los niños cantan / cuando en corro juegan"...<sup>2</sup> Hay aquí materia para un estudio largo y enjundioso en el que deberán conjuntarse los datos musicales y su significación simbólica con los biográficos que los explican y la justificación teórica del propio Machado. Espero realizarlo algún día no lejano.

Mientras tanto, ofrezco a mi amigo, colega y compañero estas notas campaniles. El asunto de las campanas, el artilugio músico hecho por el hombre que más veces resuena en los poemas de Machado, nos ofrece otra ventaja, porque, además de su abundancia, está su persistencia en el tiempo: Aparece en los primeros poemas de finales del XIX recogidos en sus primeros libros y permanece hasta prácticamente el final de sus etapas creadoras, incluyendo también la época de los heterónimos y sus cancioneros apócrifos, sin excepción alguna. ¡Toda una vida! Ahora, por razones de espacio, me limito a los diez primeros poemas, los del ciclo de *Soledades*.

<sup>2</sup> VIII, 81; 433. Citaré en adelante por las *Poesías completas* de Selecciones Austral, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1981 (7ª ed.) por ser la edición más difundida y asequible, pero también, a continuación, citaré la edición crítica de Oreste Macrì (*Poesía y Prosa*, especialmente el Tomo II, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe y Fundación Antonio Machado, 1989). Doy el número de orden de las poesías en romano, tal como es habitual (en la edición de Macrì, las que él llama "Poesías sueltas" comienzan otra numeración precedida por una S.) y luego en arábigo la página o páginas. En el ejemplo citado arriba, el poema es el nº VIII en ambas ediciones, y se encuentra en la página 81 de Selecciones Austral y en el 433 de Macrì. Para el resto de escritos en prosa de Antonio Machado, incluido el epistolario, se consultarán con provecho las *Prosas dispersas* (1893-1936) editadas con profusión generosa de notas por Jordi Doménech, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2001.

## I. SOLEDADES (1903)

Cuatro son los poemas con campanas incluidos en el primer libro impreso de Antonio Machado, *Soledades* (Madrid, Imprenta de A. Álvarez, Colección de la Revista Ibérica, 1903), pero sólo uno de ellos pasó, aunque debidamente modificado y reformado, a las ediciones sucesivas.

### 1.

El primero de ellos, el hoy 188 (o el 7 de las Poesías sueltas), evidencia de manera inequívoca la adscripción de este primer Machado al modernismo que había injertado en las letras españolas Rubén Darío y que por entonces inflamaba a poetas como Francisco Villaespesa, Salvador Rueda, Juan Ramón Jiménez o Manuel Machado, entre otros. Es el que comienza "Dime, ilusión alegre" y narra los amores de una niña de ojos trémulos, en cuya "carne nevada / dulce a los besos suaves" sonreía la mañana tibia, y cuya voz era, entre otras cosas, "liviano son de cítaras lejanas". Tópicos, por lo tanto:

Yo la amé como un sueño  
de lirio en lontananza;  
en las vísperas lentas, cuando suenan  
más dulces las campanas,  
y blancas nubes su vellón esparcen  
sobre la espuma azul de la montaña.

(CLXXXIII, 371-372; S.VII, 746)

### 2.

En el segundo, el 190 (S. 9) titulado "Preludio", se reconoce ya un poco la voz del poeta, aunque el diálogo entre el pífano y la campana (así, en singular) es aún poco personal, poco verosímil. Pero es procedimiento que empleará muchas más veces y con más acierto, en esta y otras épocas, el de hacer hablar a las cosas, a los símbolos. Ahora dice (le dicen) lo siguiente:

El pífano de Abril sonó en mi oído  
lento, muy lento y sibilante y suave...  
De la campana resonó el tañido  
como un suspiro seco, sordo y grave.  
El pífano de Abril lento decía:  
Tu corazón verdece,  
tu sueño está ya en flor. Y el son plañía  
de la campana: Hoy a la sombra crece  
de tu sueño también, la flor sombría.

(CXC, 372-373; S. IX, 747)

Demasiados adjetivos, y demasiado bonitos, en la primera parte sobre todo. El diálogo de la segunda, con menos adjetivos, es más eficaz. La juntura del pífano y la primavera abribeña aparece dos veces más en la obra del poeta, lo que demuestra que el hallazgo le complacía. En otro poema de estas primeras *Soledades*, el hoy nº 20 titulado también "Preludio", leemos en la primera de las tres estrofas una nueva comparación del instrumento, aunque su interlocutor no es ya la campana:

Mientras la sombra pasa de un santo amor, hoy quiero  
poner un dulce salmo sobre mi viejo atril.  
Acordaré las notas del órgano severo  
al suspirar fragante del pífano de abril.

(XX, 91; 443)

La fragancia del adjetivo no es casual, pues este es uno de los primeros poemas en el que Machado establece con claridad el "grave acorde lento de música y aroma". La segunda aparición del pífano primaveral la encontramos en el neopopularismo del tercer libro de Machado, las *Nuevas Canciones* que acogen poemas escritos entre 1917 y 1930. En las "Canciones" nº 159, el instrumento hace pareja popular y muy verosímil:

Hay fiesta en el prado verde  
—pífano y tambor—,  
Con su cayado florido  
y abarcas de oro vino un pastor.

(CLIX/XIII, 265; 623)

Dúo que en las vecinas "Canciones del Alto Duero" se transformará en otro, también muy realista:

¡Ay, garabí!...  
Bailad, suene la flauta  
y el tamboril.

(CLX/VI, 267; 626)

Encontraremos también campanas en esta época de tendencia neofolclórica, pero ya dissociadas del pífano abribeño.

### 3.

El tercer poema es el 193 (S. 12), titulado "Nevermore". El título debió gustarle porque lo rescató para encabezar en las *Soledades. Galerías...* de 1907 el hoy poema 85, aunque sólo en su inclusión en las *Páginas escogidas* de 1917. En el poema siguiente de nuestro ensayo, el hoy nº 43, encontraremos de nuevo el título pero, en vez de en inglés, en italiano:

"Mai più". Este *Nunca más* procede de un poema de Edgar Allan Poe, "The Raven" (El cuervo), que a Machado le gustaba mucho y que conoció probablemente gracias a Baudelaire y a otros simbolistas franceses como Verlaine o Mallarmé; en este poema el adverbio temporal "Nevermore" funciona como un obsesivo estribillo, "una palabra misteriosa y profunda —al decir de Baudelaire—, terrible como el infinito, que millares de bocas crispadas han repetido desde el comienzo de los tiempos, y que, por una trivial costumbre de desesperación, más de un soñador ha escrito en un rincón de su mesa para probar su pluma: NUNCA MÁS."<sup>3</sup>

En el poema 85, la primavera (¡otra vez el mes de abril!) enmascara una realidad mucho más sombría:

Bajo ese almendro florido,  
todo cargado de flor,  
—recordé—, yo he maldecido  
mi juventud sin amor.

Hoy, en mitad de la vida,  
me he parado a meditar...  
¡Juventud nunca vivida,  
quién te volviera a soñar!

(LXXXV, 129; 485)

En el primitivo "Nevermore" la cuestión es la misma, pero hay más adorno innecesario y todo es más confuso. "¡Amarga primavera! / ¡Amarga luz a mi rincón oscuro!", comienza diciendo el poeta, refugiado en su alcoba. Fuera resuena el repertorio más rabiosamente modernista. Lejano jardín con "un sollozar riente: / trémula voz del agua que borbota / alegre de la gárgola en la fuente, / entre verdes evónimos ignota." También hay silbidos de golondrinas que pasan "en el azul ingrave"... Y en este contexto, nuestro instrumento, esta vez alegre como corresponde al mes de abril. Pero...

Lejos miente otra fiesta el campanario,  
tañe el bronce de luz en el misterio,  
y hay más allá un plañido solitario  
cual nota de recóndito salterio.  
¡Salmodias de Abril, música breve,  
sibilación escrita  
en el silencio de cien mares: leve  
aura de ayer que túnicas agita!  
(...)

<sup>3</sup> Geoffrey Ribbans, "Introducción" a su edición de *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Madrid, Cátedra, 1984, 34-35.

¡Fiesta de Abril que al corazón esconde  
 amargo pasto, la campana tañe!...  
 ¡Fiesta de Abril!... Y el eco le responde  
 un nunca más, que dolorido plañe.  
 Tarde vieja en el alma y virgen: miente  
 el agua de tu gárgola riente,  
 la fiesta de tus bronces de alegría; (Etc.)  
 (CXCIII, 375-376; S. XII, 750-751)

A estos modernistas, cuando se ponían así de tristes y pesados, no les sacaba nadie de su hipocondría, y mucho menos una alegre campana abrileña. Tampoco nos importa gran cosa.

El salterio es instrumento típico de estos poemas primerizos de Machado. Aparece en el 184 (S. 3) "Cenit", el 186 (S. 5) "Crepúsculo" ("cual notas de recóndito salterio"), el 191 (S. 10) "La tarde en el jardín" (en donde también escuchamos el sollozar riente del agua en las alegres gárgolas, que luego se convierte en son doliente cuando corre entre verdes evónimos), y el 52, la nocturna quimera alhambrista titulada "Fantasía de una noche de abril". Cuando aparezca en uno de los poemas incluidos en *Soledades. Galerías...* de 1907, el 71, el cambio es enormemente significativo: Lo que antes era un mero adorno ahora es un elemento eficaz de la rememoración, porque todo el poema es un prodigioso canto a las "cosas del ayer que sois el alma", las viejas cursilerías como los "cantos y cuentos" de la abuela (una abuela real, no la abuela arquetipo; la abuela paterna de Machado, editora de cuentos populares), en cuyo contexto el salterio ocupa el mismo lugar que el arpa en la célebre rima de Bécquer:

¡Tocados de otros días  
 mustios encajes y marchitas sedas;  
 salterios arrumbados,  
 rincones de las salas polvorientas; (Etc.)  
 (LXXI, 123; 478-479)

Este poema es un buen ejemplo de cómo muchos de los elementos tomados de la moda del modernismo utilizados en los primeros poemas sin ton ni son, se convierten luego en elementos expresivos de primerísimo orden cuando están plenamente justificados. ¿Qué poeta, si no es un modernista furibundo, o un culturalista acérrimo (como Luis Alberto de Cuenca en sus primeros libros), utilizaría el término *olifante*, en vez del más reconocible de *trompa*, ya sea bélica o cinegética? Pues lo utiliza, y muy bien, don Antonio en uno de sus primeros y terribles poemas "castellanos", el 102 titulado "A orillas del Duero",

en plena fiebre crítica noventayochista; pero aquí está integrado en el poema por la alusión al romancero viejo en la última estrofa.

Por eso, el salterio desaparece, no así las campanas, cuando Machado da un giro a su poesía; y por eso también, coherente como era, sí lo vuelve a mencionar cuando en el poema 147, fechado en 1904, elogia "Al maestro Rubén Darío", el noble poeta que había "escuchado / los ecos de la tarde y los violines / del otoño en Verlaine", y exclama: "¡Salterios del loor vibran en coro!" (CXLVII, 244; 597-598).

#### 4.

Todavía en el primer libro de Machado aparece un nuevo poema con campanas, el único que pasó luego a las futuras ediciones, aunque significativamente modificado, el hoy 43. Ahora en 1903 se tituló, como vimos, en italiano "Mai più", fue dedicado a Francisco Villaespesa y estaba dividido en tres partes. En *Soledades. Galerías...* de 1907 el autor suprimió por innecesarios once versos y el poema fue dividido en dos partes separadas por asteriscos: Versos 1-10 y 11-23. El poema, tal como quedó, suprimió esta separación, pero intercaló dos "versos sin palabras" que Macri incluye en su recuento hasta concluir en el verso 25: Son los versos 6 y 20, meras líneas de puntos suspensivos... Es decir, Machado utilizó un recurso que aparecerá más veces en su poesía, el del verso no escrito para que el lector se implique en el poema y lo complete. Son "las omisiones" que Ricardo Gullón llamó "silencios" en sólido ensayo: "La implantación del silencio estimula necesariamente la actividad lectorial, la función del lector implícito que el texto postula."<sup>4</sup>

Volvemos al mes de abril en este poema 43, pero ahora por la mañana:

Era una mañana y abril sonreía.  
 Frente al horizonte dorado moría  
 la luna, muy blanca y opaca; tras ella,  
 cual tenue ligera quimera, corría  
 la nube que apenas enturbia una estrella.

Aquí, el primer verso silencioso para que el buen lector complete, si lo desea, el paisaje. Tras la pausa

<sup>4</sup> Ricardo Gullón, *Espacios poéticos de Antonio Machado*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1987, 44-45 (se lee también con placer su ensayo *Las secretas galerías de Antonio Machado*, Madrid, Taurus, 1958). G. Ribbans, en su edición citada, no cuenta los versos silenciosos, por lo que le salen 23.

*ad libitum*, en la que es probable que el lector se haya acordado de algunos de los poemas “vespertinos” de Machado, volvemos a leer:

Como sonreía la rosa mañana  
al sol del oriente abrí mi ventana;  
y en mi triste alcoba penetró el oriente  
en canto de alondras, en risa de fuente  
y en suave perfume de flora temprana.

En este momento, sin transición, el poeta —como si hubiera adivinado el pensamiento del lector durante el primer verso en silencio— da un brusco giro al poema:

Fue una clara tarde de melancolía.  
Abril sonreía. Yo abrí las ventanas  
de mi casa al viento... El viento traía  
perfume de rosas, dolor de campanas...<sup>5</sup>  
Doblar de campanas lejanas, llorosas,  
suave de rosas aromado aliento...  
...¿Dónde están los huertos floridos de rosas?  
¿Qué dicen las dulces campanas al viento?

Tras saborear este delicioso y nuevo “acorde de música y aroma” y, por supuesto, antes de que se formule la tercera y definitiva pregunta, el yo lírico (el poeta) concede al lector un nuevo silencio, en el que seguramente comparará las dos estrofas matutinas, ambas de cinco versos, con las dos vespertinas, de cuatro versos cada una, paladeará sus similitudes, su clarísimo contraste. Y, conociendo ya como vamos conociendo a nuestro poeta contemplador, nos preguntaremos qué le preguntará a esta tarde abrilena que muere al son de las lágrimas sonoras de campanas lejanas. Y, sobre todo, qué le responderá la tarde:

Pregunté a la tarde de abril que moría:  
¿Al fin la alegría se acerca a mi casa?  
La tarde de abril sonrió: La alegría  
pasó por tu puerta —y luego, sombría:  
Pasó por tu puerta. Dos veces no pasa.  
(XLIII, 105; 458-459)

Volveremos a este poema, y especialmente a su primera estrofa (la nube como tenue ligera quimera), cuando comentemos nuestro poema nº 7, el 73 en las Obras completas de Machado.

<sup>5</sup>En Ribbons, así como en las ediciones de Selecciones Austral, “doblar de campanas”. Macri sigue el texto que se ha reproducido múltiples veces en las ediciones de la antigua colección Austral. En este verso, y en el siguiente, el poema de 1903 decía “plañir de campanas”.

## II. INTERLUDIO BREVE

En 1907 editó Antonio Machado en la Biblioteca Hispanoamericana de la madrileña Librería de Pueyo la segunda edición de *Soledades*, en la que suprimió algunos poemas de la anterior (nosotros hemos leído tres de ellos), modificó alguno y añadió otros muchos, por lo que el título fue lógicamente ampliado: *Soledades. Galerías. Otros poemas*. A partir de la edición de 1919, se quedó en el ya definitivo: *Soledades, Galerías y Otros poemas*. Antonio Machado sostuvo siempre que era el mismo libro de 1903, y con él lo sostienen algunos críticos. Otros, en cambio, opinan que es un libro muy distinto. Sin entrar en campos que no nos competen, este asunto de las campanas nos proporciona argumentos para ambas opiniones, pero creo que oiremos mucho mejor la voz del poeta, y menos los ecos, en los nuevos poemas o en los antiguos modificados. Entre los nuevos, encontramos cinco con campanas y otro más con campanitas.

Antes de analizarlos, convendría echar un rápido vistazo a cómo suenan las campanas en otros poetas y escritores de este momento relacionados con Machado, para disponer de referencias que nos permitan valorar la aportación de nuestro autor. Aunque no puedo desarrollar este tema con amplitud, me resisto a no poner algunos ejemplos.

Antonio Machado admiraba a Rubén Darío desde que leyó sus poemas, y le había conocido durante su estancia en París en 1902. Ambos se dedicarían versos y conocemos bien los matices de una amistad que se prolongó hasta la muerte del poeta americano. Es de suponer, pues, con cuánta atención leería el sevillano un libro tan importante como *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y Otros poemas*, publicado precisamente en Madrid en 1905 (Tipografía de la Revista de Archivos); y no sólo él, puesto que había en el libro una sección entera dedicada a Juan Ramón Jiménez, “Los cisnes”, y poemas dedicados a muchos de sus amigos (el actor Ricardo Calvo, Gregorio Martínez Sierra, el Marqués de Bradomín-Valle-Inclán...) e incluso a su hermano Manuel y a él mismo: Al primero, el poema “¡Aleluya!”, y a él, el titulado “Caracol”, del que retendría, antes que las alusiones sonoras del caracol marino de oro y las mitológicas (Argos, Jasón), un verso, el último y entre paréntesis, que parecía un retrato del destinatario: “(El caracol la forma tiene de un corazón)”. El tercero de los “otros poemas” del nuevo libro de Darío

se tituló "La dulzura del ángelus", también tiene un último verso entre paréntesis, y reza así:

La dulzura del ángelus matinal y divino  
que diluyen ingenuas campanas provinciales  
en un aire inocente a fuerza de rosales,  
de plegaria, de ensueño de virgen y de trino  
de ruiseñor, opuesto todo al rudo destino  
que no cree en Dios... El áureo ovillo vespertino  
por la tarde devana tras opacos cristales  
por tejer la inconsútil tela de nuestros males  
todos hechos de carne y aromados de vino...  
Y esa atroz amargura de no gustar de nada,  
de no saber adónde dirigir nuestra prora  
mientras el pobre esquife en la noche cerrada  
va en las hostiles olas huérfano de la aurora...  
(¡Oh, suaves campanas entre la madrugada!)<sup>6</sup>

Admirador también de Rubén Darío, pero con más reticencias estéticas en los comienzos de su amistad, fue Miguel de Unamuno, quien en 1907, ya cuarentón, editó su primer libro poético, *Poesías* (Madrid, Fernando Fe/Victoriano Suárez). Suele ser citado como ejemplo de su poética el segundo poema, "Credo poético", un verdadero manifiesto anti-Verlaine, y cuyo séptimo verso ("algo que no es música es la poesía") es complementado con el poema "Música", en donde el yo poético la rechaza porque es bálsamo que adormece el pensamiento.<sup>7</sup> Pero suele pasar más desapercibido el primer poema de la breve sección de "Caprichos", el titulado "Sin sentido", en el que el poeta reflexiona sobre el lenguaje y expresa su deseo de hablar fijándose no ya en lo que dicen las palabras, sino en su sonoridad ("dejad caer en mi alma las palabras / sonoramente"), en su música. La letra es "la que mata", mientras que el canto de la palabra, como el del agua del regato (la armonía) y el que alzan los pájaros (la melodía), es el espíritu, lo íntimo. Es un poema, pues, muy modernista y hasta verlainiano, extraordinariamente musical, lo que confirma una vez más los límites

<sup>6</sup> Cito por *Azul... Cantos de vida y esperanza*, edición de José María Martínez, Madrid, Cátedra, 1995, 396. El poema había sido publicado en *Revista Hispano Americana* (Madrid, abril de 1905) y, según el editor, el manuscrito fue regalado por Juan Ramón Jiménez a Enrique Díez-Canedo, en cuya familia se conserva. Las relaciones de Rubén Darío con Unamuno, Antonio Machado, Azorín, Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez o Luis Bonafoux han sido analizadas con agudeza por José Luis Cano, *Espanoles de dos siglos. De Valera a nuestros días*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1974, 63-149.

<sup>7</sup> Sobre todo ello ha discurrido con agudeza mi maestro Federico Sopena en su ensayo *Música y antimúsica en Unamuno*, Cuadernos Taurus, Madrid, Taurus, 1965.

tan difusos entre modernismo y noventayochismo. Y para remachar la idea principal, tan contraria a la de su "Credo poético" y sus "cantos esculpidos", trae al poema una prodigiosa campana:

¿Queréis que acabe ya? ¡Bueno! Ahí os queda  
ese zumbir que deja la campana  
muriéndose en el ámbito sereno  
de blanca tarde;  
ese sagrado trémolo que muere  
derretido en la luz que se derrite  
cuando al Ángelus nacen las estrellas  
y se abre el cielo.  
Si os dejara en el alma un vago trémolo  
como el que baja de esa vieja torre,  
que a la oración nos llama, os dejaría  
mi alma toda.  
Acabo ya y continuad vosotros;  
si os limpié de conceptos el espíritu  
por pagado me doy de estas estrofas  
tan sin sentido.<sup>8</sup>

El más cercano a este primer Machado, probablemente, es su amigo Juan Ramón Jiménez. En sus *Baladas de primavera*, escritas en 1907 aunque publicadas en Madrid en 1910, nos fijamos en la "Balada triste de la mañana del Corpus":

Estaba el niño blanco de muerte...  
ay! la mañana dulce del Corpus!  
las golondrinas y las campanas  
estremecían el aire de oro...<sup>9</sup>

Y en las *Elegías puras*, también escritas en 1907 y dedicadas en la edición de 1908 "A Enrique Díez-Canedo, poeta sin mancha", la séptima vuelve a jugar con la "cristalería alegre" de las campanas del Ángelus en un estado de ánimo más bien melancólico:

Esta cristalería alegre y este oro  
de la luz de las casas, qué dicen a mi vida.  
Las rosas de la tarde oyen, rezando, el coro  
de los ángeles. Ángelus! Mi madre está dormida...  
En el piano, antiguo amigo del poeta,  
sueñan no sé qué rondas de músicas lejanas...  
Pena... Me duele el alma de esta bruma violeta  
con cristales y oro, con flores y campanas.<sup>10</sup>

El destinatario de este poema, el extremeño Enrique Díez-Canedo, también publicó en Madrid en

<sup>8</sup> Cito por *Poesías*, edición de Manuel Alvar, Madrid, Cátedra, 1997, 305-307.

<sup>9</sup> Cito por *Las hojas verdes. Baladas de primavera*, Madrid, Taurus, 1982, 114.

<sup>10</sup> Cito por *Elegías*, Madrid, Taurus, 1982, 52.

1907 su segundo libro de versos, *La visita del sol*, y en sus páginas encontramos un poema que ahora nos interesa, el titulado simplemente "Campanas". Es un largo poema narrativo, muy decimonónico en su anécdota (la muerte del campanero), pero en el que encontramos el mejor repertorio campaneril de todos los citados:

Campanas, ¿no lloráis al campanero?  
 Vosotras dos, campanas bulliciosas  
 que acecháis en la torre la llegada  
 del domingo, y con rápido volteo  
 lo anunciáis a las gentes; tú, la grave  
 de vibración profunda, que tres veces  
 rezas, como beata que una sola  
 plegaria sabe hacer: Ave María;  
 y tú, campana grande, que orgullosa  
 retumbas en las fiestas ciudadanas  
 cual si las desdeñaras; y vosotras,  
 clarillas, que formando dos parejas  
 en torno al son de la campana grande  
 trenzáis vuestra jovial vocinglería;  
 y tú, viejo esquilón de la requeda,  
 patriarca senil que a los retoños  
 de tu prole dispersos por el mundo  
 les brindas del hogar con las dulzuras;  
 campanas, ¿no lloráis al campanero?

Muy al final del poema entenderemos tanta precisión: Las campanas están por encima del dolor, son oro al mediodía, misterio en la noche "y en la memoria sois niñez."<sup>11</sup>

No siempre las campanas son evocadas así, como "gloriosas / voces que brotan siempre de lo alto". El joven Ramón Gómez de la Serna, aún sin cumplir veinte años, publicó en 1907 uno de sus vitriólicos artículos en el periódico republicano *La región extremeña* titulado, precisamente "Las campanas". Cuando las oye "en la hora dulce del atardecer" turban su espíritu "con sus evocaciones malditas". Abomina de ellas porque son símbolo de la persistencia del feudalismo, del luctuoso cuervo de los fanatismos, porque su voz sacrílega predica contra la naturaleza, porque representan la ideología conservadora que más odia.

"Cuando en el día de las reivindicaciones todos pidan lo que les aconseje su sensatez para preparar el perfec-

cionamiento de la vida, yo demandaré la abolición de las campanas que dejarán de descomponer la asonancia del paisaje y de regentar desde su torreón a los espíritus pusilánimes..."<sup>12</sup>

No es ejemplo único de esta etapa un tanto ácrata y cercana a un cierto anarquismo. En libro publicado al año siguiente, en 1908, *Morbideces*, el autor pasea por Madrid y va expresando las ideas absolutamente negativas que le sugieren jueces, académicos, profesores, escritores, las bibliotecas, el Ateneo, los museos, colegios, universidades, oficinas, "todas instituciones tediosas, plúmbeas; chamizos de la rutina y de la extenuación". Y, de nuevo en la calle, escucha:

"También a veces, vagabundeando por las calles, caen sobre mí escabrosas, gemebundas, redundantes, unas campanadas. Su monosílabo metálico balbuce una ideología depredadora, salmodia un sórdido "Morir habemos" o me fuerzan con la idea estéril del tiempo. Ante ellas he recordado estupefacto que existen iglesias."<sup>13</sup>

### III. SOLEDADES. GALERIAS. OTROS POEMAS (1907)

Entre los nuevos poemas que aparecen en este libro, Machado recurre en cinco de ellos a la imagen de la campana, y en otro al término "campanitas". Aunque algunos de los símbolos son parecidos a los de las campanas de 1903, los poemas disponen de más recursos, y tienen matices más variados. Estamos ya, casi siempre, ante el poeta que admiramos.

#### 5.

El nº 12, de comienzo tan becqueriano, es un poema nítidamente romántico. No hay que asustarse del término, y menos cuando el propio poeta y en situación bien comprometida, se autodefinió así. En efecto, en el "Discurso a las Juventudes Socialistas Unificadas (es decir, ante las juventudes comunistas) del 1 de mayo de 1937, en plena guerra civil, confesó que no era marxista "tal vez porque soy demasiado romántico" y se resistía a creer que el factor económico fuese "el más esencial de la vida humana y el

<sup>11</sup> Cito por *Poesías*, ed. de Andrés Trapiello, Granada, La Veleta, 2001, 147-149. Dedicué a este poeta mi discurso de ingreso en la RAEX: *Canción perdida: La música en la poesía de Enrique Díez-Canedo*, Trujillo, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 2003.

<sup>12</sup> Se publicó en la sección "Mariposeos" el 6 de septiembre de 1907. Cito por *Obras completas I, "Prometeo" I, Escritos de juventud, 1905-1913*, edición de Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996, 1021-1022.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 497.

gran motor de la historia."<sup>14</sup> El poema, además de los sonidos y sonoridades de que se nutre, adopta un recurso muy musical, el del estribillo de dos versos que remata cada una de las cuatro estrofas, las impares de cuatro versos y las pares de seis:

Amada, el aura dice  
tu pura veste blanca...  
No te verán mis ojos;  
¡mi corazón te aguarda!

El viento me ha traído  
tu nombre en la mañana;  
el eco de tus pasos  
repite la montaña...

No te verán mis ojos;  
¡mi corazón te aguarda!

En las sombrías torres  
repican las campanas...  
No te verán mis ojos;  
¡mi corazón te aguarda!

Los golpes del martillo  
dicen la negra caja;  
y el sitio de la fosa,  
los golpes de la azada...  
No te verán mis ojos;  
¡mi corazón te aguarda!

(XII, 84; 436-437)

## 6.

Esta misma idea del repique de campanas como símbolo sonoro de la muerte vuelve a aparecer en uno de los poemas de la cuarta sección de *Soledades*. *Galerías...*, la de "Humorismos, Fantasías, Apuntes". Es el poema 54 titulado "Los sueños malos", y la relación simbólica es ya más sutil, mucho más elaborada, pero —creo yo— inequívoca, sobre todo en el breve escalofriante diálogo final. El adjetivo "sombria", además, vuelve a ensombrecer el espacio preparándonos para la conclusión, como en el poema anterior y en el 190 (S. 9) ya citado: de tu sueño la flor sombría, las sombrías torres...

Está la plaza sombría;  
muere el día.  
Suenan lejos las campanas.

<sup>14</sup> El discurso fue incluido en su último libro publicado en vida, *La guerra (1936-1937)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1937, 95-112. Sorprendentemente, no cita esta confesión —o al menos yo no la encuentro— quien mejor ha razonado el romanticismo del poeta, el también excelente poeta Ángel González, "Antonio Machado y la tradición romántica", en Francisco López (ed.), *En torno a Antonio Machado*, Madrid-Gijón, Júcar, 1989, 37-54.

De balcones y ventanas  
se iluminan las vidrieras,  
con reflejos mortecinos  
y borrosas calaveras.

En toda la tarde brilla  
una luz de pesadilla.

Está el sol en el ocaso.

Suena el eco de mi paso.

—¿Eres tú? Ya te esperaba...

—No eras tú a quien yo buscaba.

(LIV, 114; 468)

## 7.

No tantas veces como la palabra o la idea de la muerte, aparece en *Soledades* la palabra "quimera", o su adjetivo "quimérico". Es un elemento del espacio simbólico del sueño, en el que el poeta intenta descubrir las galerías del recuerdo, es decir, las galerías del alma. "Sobre la tierra amarga, / caminos tiene el sueño / laberínticos, sendas tortuosas, / parques en flor y en sombra y en silencio; (...) y quimeras rosadas / que hacen camino... lejos..." (XXII, 92; 444).

En ocasiones, la palabra es utilizada para romper el encanto de una ilusión, como contrapunto a la idea de renovación, de imposible felicidad; así termina uno de los poemas: "Por los montes cárdenos / camina otra quimera" (XXXVI, 97; 450).

Otra muy distinta es la que envuelve al poeta, que a veces ni repara en ella; así, en el poema titulado "Acaso...": "Como atento no más a mi quimera / no reparaba en torno mío, un día / me sorprendió la fértil primavera / que en todo el ancho campo sonreía." Enardecido por ser la primera vez que mira brotar la primavera, el yo lírico exclama: "Y todavía / ¡yo alcanzaré mi juventud un día!" (L, 110; 464).

Sí, porque la juventud se le había pasado como un soplo; así nos lo dice en una de las "Coplas mundanas": "Sin placer y sin fortuna / pasó como una quimera / mi juventud, la primera..." (XCV, 134; 490).

Hay también en estos poemas residuos de otras figuras más modernistas, situadas incluso en los estertores del alhambrismo, como el de la "Fantasía de una noche de abril", en la que el poeta, para disimular un poco, finge una duda sobre la ciudad en que transcurre: ¿Sevilla, Granada? La dama que entrevé gracias a "los áureos consejos del vino, / que el vino es a veces escala de ensueño", es, como no podía ser menos, "blanca nocturna quimera / que usurpa a la luna su trono de luz." Al final, cansado sin duda el poeta y ya agotados todos su recursos líricos, en los



que se ha acompañado bien de la guzla, bien del salterio, quema su último cartucho exclamando: "Si sois una sombra de la primavera / blanca entre jazmines, o antigua quimera / soñada en las trovas de dulces cantores, / yo soy una sombra de viejos cantares, / y el signo de un álgebra vieja de amores." No tuvo éxito el soñador, pues el poema termina con evidente socarronería: "El sol en Oriente reía / su risa más vieja" (LII, 111-113; 465-467). Evidentemente, es uno de los poemas de la sección de "Humorismos".

El poeta, con ese raro poder de evocar a los amigos en sus justos términos, cuando elogió a Juan Ramón Jiménez por la aparición de su libro *Arias tristes* en 1903, en poema luego incluido en *Campos de Castilla* (el último, exactamente), dibujará otro nocturno jardín modernista en el que no falta ninguno de los elementos que ya conocemos: Noche de mayo, luna llena, fuente que solloza, ruiseñor, viento y ¡para colmo! un violinista y una voz doliente que cantaba (¿o era el agua?: "El jardín tiene una fuente / y la fuente una quimera...") (CLII, 248; 602). La quimera, además de todas las cosas que representa o simboliza en los poemas de Machado era también un animal fabuloso de fantásticas formas: Cabeza de león, busto de mujer, cuerpo de cabra, cola de dragón... ¿Era, la del cantar, una figurilla de piedra que adornaba la fuente? ¿Sólo eso?

No es en este sentido, mucho más a la moda de comienzos de siglo que el de la "Fantasía" abrialeña, todavía cercana a las "humoradas" de Campoamor, como aparece el símbolo al final del poema nº 73, en la sección de "Galerías", sino en el de los primeros poemas que ha citado. Veamos o, mejor, oigamos:

Ante el pálido lienzo de la tarde,  
la iglesia, con sus torres afiladas  
y el ancho campanario, en cuyos huecos  
voltean suavemente las campanas,  
alta y sombría, surge.

La estrella es una lágrima  
en el azul celeste.  
Bajo la estrella clara,  
flota, vellón disperso,  
una nube quimérica de plata.

(LXXIII, 124; 479)

La quimera no desaparece en el nuevo espacio poético que descubrirá Antonio Machado en Soria (tampoco la campana). Quimera será allí sinónimo de locura, tanto de la solanesca de "Un loco" ("El loco vocífera / a solas con su sombra y su quimera", CVI, 148; 505), como de la donquijotesca de Una-

munno, a quien Machado contemplará, a causa de su libro *Vida de Don Quijote y Sancho*, cabalgando como "jinete de quimérica montura, / metiendo espuela de oro a su locura" (CLI, 247; 601). Pero también es símbolo de juventud, de vida aborrecida (CXLI, 236; 589), símbolo de la España vieja y carnavalesca de los viejos tiempos, casi de adolescencia, "cuando montar quisimos en pelo una quimera" (CXLIV, 240; 594).

Aquella quimérica nube de plata, con aquella estrella-lágrima que parpadea al suave son de las campanas, no es, pues, sólo un paisaje vespertino. La suavidad del volteo, la palidez de la tarde, el vellón disperso de la nube de plata son el lecho sensible en el que desde el verso segundo "la iglesia," y ya en el verso quinto, "alta y sombría, surge". ¿Sólo paisaje? Ahora es cuando conviene releer el poema 43, el nº 4 de nuestro ensayo, también con campanas, estrella y nube quimérica, aunque allí matutinas. Un nuevo argumento para convencernos de la persistencia de ciertas imágenes y símbolos en la poesía de Antonio Machado.

## 8.

Tampoco lo son otras tardes evocadas en los poemas de "Galerías", la "tarde tranquila, casi / con placidez de alma" en la que el poeta añora haber sido joven para poder recordarlo (LXXIV, 124; 480); o la "tarde cenicienta y mustia" en la que se autorretrata como "borracho melancólico, / guitarrista lunático, poeta, / y pobre hombre en sueños, / siempre buscando a Dios entre la niebla." (LXXVII, 126; 481); o la luminosa y risueña del poema 76, una tarde cigüeña, golondrinas, campanario, viento dorado... Pero todo ello, en firme contraste con el aire sombrío de la segunda estrofa, el negro rincón. Y las campanas, esta vez, mudas:

¿Oh tarde luminosa!  
El aire está encantado.  
La blanca cigüeña  
dormita volando,  
y las golondrinas se cruzan, tendidas  
las alas agudas al viento dorado,  
y en la tarde risueña se alejan  
volando, soñando...

Y hay una que torna como la saeta,  
las alas agudas tendidas al aire sombrío,  
buscando su negro rincón del tejado.

La blanca cigüeña,  
como un garabato,

tranquila y disforme ¡tan disparatada!  
sobre el campanario.

(LXXXVI, 125; 480-481)

Navarro Tomás, en su ensayo sobre la versificación en Antonio Machado<sup>15</sup>, anota que el verso 10 sobra en la sucesión de la asonancia y que el adjetivo "sombrio", además de su inoperancia métrica, es "incongruente con el aire de la tarde". En los ejemplos siguientes veremos que no.

### 9.

No son tan neutrales como las del poema anterior, silenciosas, las campanas que resuenan en el paisaje de otra tarde, la del poema 25, en la serie "Del camino". Habría que decir inmediatamente que no es, casi nunca es, una tarde quieta, fija e inmóvil. En las tres estrofas de cuatro versos, en total apenas doce, vamos viendo atardecer, hay cada vez más estrellas... Es el tiempo que pasa. No sabemos dónde, ni cómo, ni quién habla al final, ni la causa. El poeta ha borrado de su cartera todo lo que le sobraba, y queda esto:

¡Tenue rumor de túnicas que pasan  
sobre la infértil tierra!...

¡Y lágrimas sonoras  
de las campanas viejas!

Las ascuas mortecinas  
del horizonte humean...

Blancos fantasmas lares  
van encendiendo estrellas.

—Abre el balcón. La hora  
de una ilusión se acerca...

La tarde se ha dormido  
y las campanas sueñan.

(XXV, 93; 445-446)

Quien sueña, quien echa unas lágrimas ante tanta hermosura melancólica es, naturalmente el poeta, el yo lírico (diré otra vez para intentar mantener distancias). Y no hace falta decir que la hermosura no está en el paisaje contemplado y escuchado. La mayor parte de los mortales oye (oímos) como quien oye llover. La hermosura de esas lágrimas sonoras que sueñan mientras la tarde va apagándose está en el corazón sonoro (así se describió Machado algunas veces) del poeta, está en las palabras del poema. Y ahora en nosotros, que acabamos de leerlo.

<sup>15</sup>Reeditado en *Antonio Machado. Antología crítica*, edición de R. Gullón y A.W. Phillips, Madrid, Taurus, 1973.

### 10.

Acompañemos de nuevo al poeta, absorto caminante en un solitario crepúsculo campesino. "Era una tarde de julio, luminosa y polvorienta", aquella en la que el sol de estío caminaba "hacia un ocaso radiante", la del poema nº 13. La elección de una base de hexadecasílabos polirrítmicos de tipo modernista pone de relieve cuánto debe esta contemplativa caminata al orfismo y el pitagorismo de Rubén Darío y su escuela, pero también ha sido resaltado cómo está ya en ella la voz inconfundible y personal de Antonio Machado.

Todo *suen*a en esta tarde, especialmente el agua; la de los cangilones de la noria soñolienta, la del puente con arcos de piedra (ésta no sólo pasa, sino que habla al poeta, le dice que no somos nada, y le cuenta que "donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera.") Aunque el poeta ve lejos, como dormida, una ciudad, no hay campanas en el poema. Suenan, eso sí, "la sempiterna tijera / de la cigarra cantora, / el monorritmo jovial, / entre metal y madera, / que es la canción estival." Y más adelante, tras las meditaciones sobre el fluir del tiempo, ya que el agua sombría que pasa bajo los ojos del puente piensa el poeta que es propia alma ("¿Qué es esta gota en el viento / que grita al mar: soy el mar?"), anota el caminante en su cuaderno:

Vibraba el aire asordado  
por los élitros cantores que hacen el campo sonoro,  
cual si estuviera sembrado  
de campanitas de oro.

Es una comparación, claro, pero esas campanitas, que bien pudieran las pequeñas esquilas de un rebaño oculto, forman parte del paisaje sonoro de esta tarde inolvidable en la que el mismo sol, entre nubes de fuego, era "una trompeta gigante / tras de los álamos verdes de las márgenes del río." Una tarde que suscita en el poeta este pensamiento inequívoco:

Y pensaba: "¡Hermosa tarde, nota de la lira inmensa  
toda desdén y armonía;  
hermosa tarde, tú curas la pobre melancolía  
de este rincón vanidoso, oscuro rincón que piensa!"  
(XIII, 84-85; 437-438)

Rafael Lapesa, en su indispensable estudio sobre los símbolos en Machado, con quien coincidió como profesor en los años de la República en el Instituto Calderón de la Barca de Madrid (él, joven; don Antonio, ya mayor), ha analizado con singular agudeza

el de la lira pitagórica, símbolo de lo inmutable del ser y de la armonía del universo, frente al del fuego heraclitano, símbolo del cambio incesante, el devenir que vivifica y consume.<sup>16</sup> Es eso, y algo más, como espero demostrar en mi futuro estudio, que será

una lectura *musical*, no filológica o simbólica, ideológica o filosófica (aunque aprovechará todas y aun otras lecturas, algunas muy inteligentes, con las que se ha enriquecido nuestra imagen de Machado). Por ahora, no digo más.

<sup>16</sup>Rafael Lapesa, "Sobre algunos símbolos en la poesía de Antonio Machado", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1975-

1976, I, 386-431; reproducido en Francisco López (ed.), *En torno a Antonio Machado*, Madrid-Gijón, Júcar, 1989, 55-115.