

ARS MORIENDI DE MANUEL MACHADO: LA POESÍA
DE LA RENUNCIA

RAFAEL ALARCÓN SIERRA
Universidad de Jaén

Manuel Machado publica *Ars moriendi* en 1921. Es su décimo poemario (si obviamos las antologías, las reediciones y sus dos libros iniciales con Enrique Paradas), tras *Alma* (1902), *Caprichos* (1905), *La fiesta nacional (Rojo y negro)* (1906), *Alma. Museo. Los Cantares* (1907), *El mal poema* (1909), *Apolo. Teatro pictórico* (1911), *Cante hondo* (1912 y 1916), *Canciones y dedicatorias* (1915) y *Sevilla y otros poemas* (1918). Es, además, el tercer gran libro confesional del personaje lírico de Manuel Machado, tras *Alma* y *El mal poema* (Alarcón Sierra, 1999, 2000 y 2008). El tercero y el último, al que podemos añadir la coda o remate de *Phoenix. Nuevas canciones*, de 1936. Por su condición tardía, no ha recibido tanta atención crítica como los dos anteriores, *Alma* y *El mal poema*. En este capítulo analizaré la gestación, contexto, recepción, estructura, contenido y significado de uno de los poemarios más interesantes del periodo estudiado en este volumen.

CUESTIONES TEXTUALES Y GÉNESIS DEL LIBRO

El volumen, a cargo de la Editorial Mundo Latino, está impreso por la Tipografía Yagües (c/. del Doctor Fourquet, 4, Madrid), y tiene poco más de cien páginas en octavo marquilla (18 cm.) Su cubierta (figura I) reproduce, en la parte superior, un dibujo en color a cargo de Cristóbal Ruiz, que representa un bosque con la estilización y colores suaves habituales en el pintor: verde para las hojas, encarnado para los troncos de los árboles y beige para la tierra. En la parte inferior de la cubierta, con el mismo color carmesí

empleado para el dibujo de los troncos, y con una sencilla caligrafía manual que parece debida al propio dibujante, se indica el autor, su título y la editorial. La composición es todo un acierto. Manuel Machado afirmará en una entrevista, unos años después, que Cristóbal Ruiz era uno de sus pintores favoritos, junto a Julio Romero de Torres (que había ilustrado la cubierta de la segunda edición de su *Cante hondo*, 1916) y Anselmo Miguel Nieto, con el que comparte tertulia en el Nuevo café de Levante (c/. del Arenal, 15) o en la Maison Dorée (c/. de Alcalá, 42, actual 22)¹. La portada (figura II) vuelve a indicar los mismos datos, pero esta vez con una orla floral, muy del gusto de la editorial Mundo Latino, debida a la mano de Alexandre de Riquer.



Figura I (Cubierta).

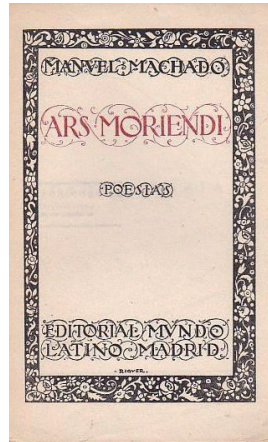


Figura II (Portada).

En cuanto a su contenido, tras una dedicatoria a su amigo, y también poeta, Antonio de Zayas, duque de Amalfi (a la que luego volveré), el libro contiene solo treinta y cuatro composiciones, divididas en cinco secciones: 1) “Ars Moriendi” (nueve breves piezas con numeración romana); 2) “Do-

¹ Camín, 1927 en García Martín, 1998: 276-277: “—¿Y sus pintores preferidos? / —Romero de Torres, Cristóbal Ruiz y Anselmo Miguel Nieto, que tiene mucho de Leonardo da Vinci”. Recordemos que Cristóbal Ruiz pintó en 1926 uno de los mejores retratos de Antonio Machado, del que existen varias versiones. Véase Bonet, 2007.

lientes madrigales” (cinco poemas: “Dolientes madrigales” I, II y III; “El poeta de Adelfos dice al fin...” y “Morir, dormir...”). 3) “Otoño” (nueve composiciones: “Música *di camera*” I, II y III; “Rosas de otoño”, I y II; “Piedra preciosa”, “Ocaso”, “Vraiment...” —escrito en francés— y “Soledades”). 4) “Pintura” (seis poemas: “Tríptico”: I. “Oleografía”, II. “Acuarela”, III. “Aguafuerte (Finisterre)”; “Sevilla”, “.....” —cuyo primer verso es: “Mezcla plata, gloria...” — y “Regreso”). Finalmente, 5) “Dedicatorias” (cinco poemas: “A Concepción Arenal / en su centenario”; “Al mariscal Joffre, vencedor del Marne”; “Soneto-prólogo / a *La soledad Recóndita*, de Federico Carlos Sainz de Robles”; “Dos palabras / (en el libro primero de un joven poeta)” y “A Juan Marqués Merchán / para su libro *La tristeza del alegre amor*”).

Si el libro, como vemos, es breve, más lo va a ser en su ordenación definitiva, que aparece tres años después en el volumen *Poesías (Opera Omnia Lyrica)*, 1924, y que recoge su poesía completa. *Ars moriendi* se publica en las páginas 269-284, con la fecha: “(1922)”, y solo contiene veintiuna composiciones. Desaparecen los títulos de las cinco secciones y trece poemas: “Piedra preciosa”, “Vraiment...”, “Soledades”, cinco de la serie “Pintura” (todos salvo el último, “Regreso”) y los cinco que conformaban “Dedicatorias”. Esta disposición se mantiene en *Poesía (Opera Omnia Lyrica)*, 1940b: 263-278, y en su segunda edición, 1942: 261-276³.

De los poemas eliminados, “Piedra preciosa”, uno de los mejores, se recupera en *Phoenix* (1936: 68) y los cinco de “Dedicatorias” se integran en el libro del mismo título que aparece por vez primera, como volumen V de sus

² Bou (1991) analiza esta serie.

³ La única edición moderna de *Ars moriendi*: Machado, 1988, a cargo de Pablo del Barco, no corresponde ni a la primera ni a la última. No es una edición ni crítica ni filológicamente fiable; es además bastante descuidada y tiene errores y erratas de bulto: sitúa “Música *di camera*” en la sección “Dolientes madrigales” en vez de en “Otoño”; olvida el antetítulo de la serie “Tríptico”, y elimina “Dedicatorias”. Algunas erratas son bastante cómicas: en “Ars moriendi”, III, v. 5 (p. 145) se lee: “Y ahora suspiro: ¡Muérete!”, en lugar del correcto: “Muere”; en “Dolientes madrigales”, I, vv. 5-6 (p. 151): “Mirándome las manos/ —como hacen los enfermeros de continuo—”, en lugar del correcto: “los enfermos”. En “Dolientes madrigales”, III, se inventa una variante inexistente en el v. 5 (p. 152): “mustia” en lugar de “mustia flor”. En “Música *di camera*”, II, convierte los versos 4-5 (p. 154): “Qué pobre / soy desde que me falta” en uno solo. En “Rosas de otoño”, I, v. 4, escribe “lugares magos” (p. 157), que no aparece en ninguna edición, en lugar del correcto “luares magos”.

Obras completas, editadas por Mundo Latino en 1924, y, de forma análoga, en el ya citado *Poetas (Opera Omnia Lirica)* de 1924. Las otras siete composiciones, pese a su calidad, no se recogen en ningún volumen posterior. Es lógico que su autor no lo hiciera con “Vraiment...”, un ejercicio diletante, recuerdo de su estancia en París de 1919, del mismo modo que eliminó otro par de composiciones igualmente escritas en francés tras aparecer en *El mal poema* (1909), “La vie...” y “Minuit”. Pero más extraño es su olvido de los otros seis poemas, y más si tenemos en cuenta que Manuel Machado rescató numerosas composiciones, incluso algunas de sus inicios, en sus últimos poemarios. Lo importante es que, con estas supresiones, *Ars moriendi* reduce el número de piezas, pero gana en coherencia.

Ars moriendi comienza a gestarse al menos dos años antes de su publicación. Así lo indican los poemas del libro que van a aparecer en la prensa periódica desde febrero de 1919, en los diarios *El Fígaro*, *La Libertad*, *El Adelantado de Segovia* y *Los Lunes de El Imparcial*, así como en las revistas *Cosmópolis*, *La Esfera*, *Voluntad* e *Índice*⁴. También contamos con borradores escritos a lápiz en cuartillas de varias composiciones del libro, e incluso un índice provisional de su contenido (Archivo 4/87/58), entre los manuscritos machadianos que custodia la Fundación Unicaja tras su adquisición en 2018.

Entre los poemas publicados en la prensa como pertenecientes al libro, aparte de algunas variantes, encontramos dos composiciones que finalmente no incluirá Machado ni en *Ars moriendi* ni en ningún otro volumen. Son las siguientes: “Cada intención/ era una vida./ Y el corazón —/ donde se ahogaron— / un panteón./ Y la existencia,/ renunciación.// Filosofía,/ o religión.../ inútil ansia/ de explicación./ Verdad, mentira.../ vaga ilusión./ Y todo... pura/ conversación”⁵. Y una segunda, titulada “Examen”: “Me pregunto mil veces/ si hay en mí algo de bueno,/ y me respondo: acaso... ;/ pero yo no lo creo./ Miro después en torno,/ y reflexiono: Pero,/ los demás... ;/ ni siquiera/ se han preguntado esto!” (Machado, 27 de noviembre, 1919). Demuestra su autor buen criterio estético al excluirlas finalmente del con-

⁴ Machado, febrero, 1919; 27 de noviembre, 1919; 26 de diciembre, 1919; 10 de enero, 1920; 1 de febrero, 1920; 29 de abril, 1920; 11, mayo 1920; 1920; 8 de agosto, 1920 y 1921b.

⁵ Machado, “Ars moriendi”, I, febrero de 1919, y 26 de diciembre, 1919, con la pequeña variante en el verso 11: “la explicación”. Lo di a conocer en Alarcón Sierra, 8 de octubre, 1993.

junto, puesto que son dos piezas breves de no muy buena calidad, aunque sí son significativas de su estado de ánimo en el periodo de composición del volumen.

Volvamos a la dedicatoria del poemario a su amigo desde la infancia y compañero en las letras, Antonio de Zayas, duque de Amalfi. La misma dice así: “Hace veinticinco años, queridísimo Antonio, que escribíamos juntos nuestros primeros versos./ Este volumen contiene quizá los últimos míos./ Acepta su dedicatoria en prenda de la profunda admiración y el inquebrantable afecto que te profesa tu viejo amigo/ Manuel Machado” (Machado, 1921: 9)

La declaración de que el libro contiene quizá sus últimas composiciones es cierta a medias. Es verdad que Machado no vuelve a publicar un poemario hasta quince años después, cuando, a instancias de Manuel Altolaguirre, dé a la imprenta *Phoenix. Nuevas canciones* (1936), con ese título bien significativo de su “resurrección”. Pero no es menos cierto que el autor no dejará de publicar poemas en la prensa periódica durante todo este tiempo. De hecho, no se ha señalado que casi todas las mejores composiciones de *Phoenix* aparecen en la misma durante los años veinte, al calor de *Ars moriendi*. Así que, pese a su distancia temporal, ambos libros conforman una especie de ciclo poético, que podríamos denominar de madurez, más que de primera senectud.

No obstante, ¿por qué Manuel Machado declara que “quizá” son sus últimos poemas en la dedicatoria de *Ars moriendi*? Hay varias razones que pueden contribuir a explicar este propósito. Su autor ya tiene cuarenta y siete años. Ha alcanzado una edad madura y, como le expresa a Zayas, ha pasado un cuarto de siglo desde que ambos comenzaron su aventura poética, a finales del siglo XIX. Sabe que ya no es el poeta de *Alma* (1902), que introdujo el simbolismo en España, ni el de *El mal poema* (1909), que rompió las costuras del simbolismo desde dentro, mostrando una vida bohemia y una lírica prosaica y dialógica. Por el contrario, es un respetable señor casado desde 1910 (con Eulalia Cáceres), que trabaja como funcionario desde 1913 (en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos), y que completa sus ingresos con sus crónicas literarias, teatrales y sociales en *El Liberal* desde 1915. Los últimos poemarios que ha publicado, *Canciones y dedicatorias* (1915) y *Sevilla y otros poemas* (1917),

son obras menores, cuyas mejores composiciones pertenecerán al ciclo de *El mal poema*.

Manuel Machado seguramente es consciente de que “su momento” ha pasado, y que otros poetas más jóvenes, con otra forma de escribir que él ya no comparte (ultraístas, creacionistas y la “joven literatura”), pronto van a ocupar el centro del campo literario (*vid.* Hernández Cano, 2008). Puede estar cansado, y hasta desencantado, de su aventura lírica; e incluso sentir íntimamente que ya no necesita escribir poesía, dado que dedica la mayor parte de su tiempo a otros menesteres (y pronto emprenderá, con su hermano, la aventura teatral). Si su lucidez y honestidad se lo permiten, puede incluso sentir que su obra lírica ya está hecha y “cristalizada”, es decir, que ha alcanzado su culmen y que, por mucho que siga escribiendo, no va a cambiar ni su estilo ni su “manera” de enfrentarse a la poesía: que seguir escribiendo poemas va a ser una repetición o una variación de lo que ya ha hecho, sin aportar novedades de peso. Algo de esto apunta Miguel Pérez Ferrero (1973: 146-147) cuando escribe en su biografía, tras entrevistarle: “Se asocia la decisión de Manuel Machado a la que pudiera llamarse y él considera, de seguro, *la curva de su estilo*, curva que da por trazada en su totalidad”; y también, a que es mejor una retirada a tiempo, “cuando las facultades aún no han decaído”.

Pérez Ferrero (1973: 144 y 147) también recrea una conversación entre los hermanos, de final lapidario, que merece la pena reproducir:

En 1921 el libro de Manuel Machado *Ars moriendi* aparece.

En los fines de semana en que los hermanos se reúnen en Madrid, Antonio ha ido conociendo los poemas que contiene el volumen, y Manuel le ha anunciado su propósito:

—Con este libro —le dice a su hermano— voy a dar por terminada mi obra poética.

(...)

Continúa reuniéndose regularmente los fines de semana con Antonio, que no aprueba su actitud, pero que no le abruma con reproches.

—Tu poesía no tiene edad —le dice Manuel a su hermano, si advierte que este trata de hacerle una breve presión—. La mía sí la tiene.

Antonio le responde sin insistir, y sin aceptar el argumento.

—La poesía nunca tiene edad cuando es verdaderamente poesía.

La “despedida” se completa con la edición de la poesía completa de Manuel Machado a cargo de la Editorial Mundo Latino, en cinco volúmenes, aparecidos entre 1922 y 1924, año en que la Editora Internacional también publica sus *Poesías (Opera omnia lirica)*.

De todas formas, este abandono, siquiera temporal o parcial, de la poesía, no es tan extraño como pudiera parecer, si lo comparamos con otros autores de su promoción, que iniciaron su obra en el modernismo. Sin ir más lejos, su hermano Antonio publica su último libro exento, *Nuevas canciones*, en 1924, tres años después de *Ars moriendi*; sus siguientes composiciones aparecen en sus *Poesías completas* de 1928, donde *De un cancionero apócrifo* ya contiene más prosa que verso, y además este estará puesto en boca de sus heterónimos Abel Martín y Juan de Mairena. Y Juan Ramón Jiménez, aunque por otras razones, decide dejar de publicar libros de poesía en 1923, para dedicarse únicamente a organizar su obra completa. Los tres reaparecerán en 1936 (Manuel Machado con *Phoenix*, Antonio Machado con una nueva edición de sus *Poesías completas* y Juan Ramón Jiménez con *Canción*).

En el breve repaso a su biografía vital y estética que emprende en “Semi-poesía y posibilidad”, su discurso de ingreso en la Real Academia Española, leído en 1938, Manuel Machado no dice mucho acerca del poemario, aunque nos da algunas claves de lectura: “Y, por fin, en 1923 [*sic*, por 1921], el *Ars moriendi*, suave y palpitante ‘sottovoce’ ante la grave ‘question’, como decía Hamlet. Estilización de la forma hasta el ‘haikai’ y el puro suspiro poético” (lo ejemplifica copiando a continuación “*Ars moriendi*”, II: “Dichoso es el que olvida...”, y VII: “Lleno estoy de sospechas”). Y lo califica como: “Doliente canto de cisne que se despide de la juventud y de la poesía” (Machado, 1940: 97-98). Al igual que su admirado Lope de Vega, Manuel Machado tiene tendencia a presentar su poesía como una confesión y un trasunto de su experiencia vital; es decir, de convertir sus versos en una ilusión biográfica y a su personaje lírico en un ambivalente *remedo* de sí mismo (un sujeto moderno, de conciencia escindida, que no encuentra ninguna trascendencia en un presente descentrado), como he estudiado en otro lugar (Alarcón Sierra, 1999, 2000 y 2008). De este modo, *Ars moriendi* simula ser no solo una despedida de la poesía, sino también una despedida de la vida. Una despedida sincera, que manifiesta un malestar de fondo y una decadencia tanto literaria como real.

LAS TRIFULCAS CON LOS ULTRAÍSTAS

En los años en que Manuel Machado escribe las composiciones que conformarán *Ars moriendi* sufre varias *trifulcas* en la prensa con los jóvenes poetas ultraístas (*vid.* Barrera, 1990, y Morelli, 1997). En su artículo “Intenciones / Los jóvenes del ‘Ultra’”, publicado en primera página de *El Liberal* (30 de junio, 1919), el sevillano saludaba la aparición de este nuevo grupo de poetas, que consideraba encabezados por Rafael Cansinos Assens y Ramón Gómez de la Serna. José Rivas Panedas le respondía en “Nosotros los del Ultra”, en las revistas *Cervantes* (julio, 1919) y *Grecia* (20 de agosto, 1919): considera lamentable que se hable de ellos con desconocimiento; aunque agradece las palabras de Machado, le afea que ignore las características del ultraísmo que, según dice, nada tienen que ver con el postsimbolismo francés ni con Ramón Gómez de la Serna. No obstante, acaba escribiendo:

de haber alguno entre los maestros del novecentismo capaz de comprendernos —por lo sutil, por lo ligero, por sus anhelos jóvenes—, es este exquisito poeta, que ha tenido para nosotros un bello gesto alentador, que de haberse proclamado el ULTRA algunos años antes, ¡quién sabe si quizás hubiese sido de los nuestros! (Rivas Panedas, 20 de agosto, 1919: 15).

Poco después, Rivas Panedas publica “El poema de la ictericia universal”, en *Grecia*, n.º 32 (10 de noviembre, 1919) que se inicia con el epígrafe: “‘El arte es un juguete’. M. Machado” (que, en realidad, es un verso de su hermano Antonio Machado, 1989, I: 584: CXXXVII [Parábolas], IV [Consejos], v. 4, *Campos de Castilla*: “porque la vida es larga y el arte es un juguete”).

Pedro Garfias no iba a ser tan amable: en su artículo “De literatura. Manuel Machado”, publicado en *El Popular* el 28 de abril de 1920, escribe de este: “el poeta más pobre y superficial del novecientos (...) es un poeta delicado, quebradizo como el cristal”; no le perdona ser “un hombre que se ha ocupado del ultraísmo para combatirlo, pero de un modo indigno y rastrero, entre ironías veladas y elogios de mala fe”. Considera que “ha pasado su hora”, pero “continúa dando su misma nota, con una impertinencia de murguista”. En “Más sobre Manuel Machado”, *El Popular* (2 de junio, 1920), añade: “A mí Manuel me da impresión de bengala, de sevillanismo pobre y

superficial”; y remata: “queremos que dejen de escribir los del novecientos por limpieza, por repugnancia estética, por dignidad de artista, por lo mismo que ellos, hace unos años, silbaban a D. José Echegaray a la puerta del Ate-neo” (Garfias, 2001: 65-69).

En la revista *Grecia*, de forma anónima, tan pronto lo denuestan como lo alaban, según quién sea el redactor. Así, por ejemplo, en el “Panorama ultraísta” de junio de 1920, señalan a Manuel Machado como un poeta de juegos florales, un poeta nacional al modo decimonónico:

Un chaquet, unos lentes, unos papeles enrollados... Manolo Machado es el tipo de poeta de Juegos Florales. Viéndole en el homenaje al mariscal Joffre, tan engomado, tan encopetado, tan estudiadamente medurado y afectuoso, pensábamos:

He aquí a nuestro *poeta nacional* (Anónimo, 1 de junio, 1920).

Sin embargo, en el “Panorama ultraísta” de septiembre del mismo año (que quizá redacta Rivas Panedas), es, por el contrario, alabado:

Los más geniales de entre los del novecentismo se han sumado a nosotros.

Algunos, cautelosamente, de una manera menos noble, alargan en la sombra su mano para alcanzar un fruto de nuestro ultraico jardín.

He aquí un verso y una estrofa de un poema de Manuel Machado, publicado recientemente en Los Lunes: / “...La caricia / de tu cara de almendra...” // “...y perdernos al lejos, en lo hondo / de un beso —como nunca se ha besado— / por la senda sin fin de la ternura...”

El puro añil de nuestro arte va tiñendo los ríos de los demás. Ved rizarse sus aguas ante la fresca brisa de nuestro ultra.

¿Es simbolismo o solo romanticismo o alguna de las formas peculiares a los novecentistas lo que alienta en los versos de Machado?

No. No es sino ultraísmo. Machado es ya ultraísta, si no de palabra, al menos de obra. No le creáis ya, pues, si trata, astuto de censurarnos.

¿No lo veníais notando? Nuestro arte riza las aguas de los mejores, de los que no son definitivamente parásitos (Anónimo, 1 de septiembre, 1920).

Finalmente, también Jorge Luis Borges (1997: 108-111) responde a Manuel Machado en “Ultraísmo”, publicado en *El Diario Español* de Buenos

Aires el 23 de octubre de 1921. El periódico argentino había reproducido pocos días antes el artículo del sevillano “Los poetas españoles de mañana”, que unos meses después iba a ser recogido en el volumen colectivo *Observando España* (Machado, 1922: 85; *vid.* Saludes Mucientes 1998). Machado vuelve a repetir ideas que ya estaban presentes en “Los jóvenes del Ultra” y en el posterior “Ultraísmo y citraísmo” [*sic*] (*La Libertad*, 1 de julio, 1921): considera el movimiento como una destilación final del simbolismo mallarameano, pero sin rastro de música y con la mera yuxtaposición de imágenes a modo de estética. Borges rebate lo que considera errores interpretativos de Machado, y ofrece una caracterización completa de lo que supone la vanguardia ultraica, en la que ahora no me interesa detenerme.

Es muy posible que Manuel Machado ni siquiera conociera todas las respuestas que originaron sus artículos entre los poetas ultraístas, aunque algún eco de las mismas sí le llegaría. No creo que estas le afectaran demasiado en su decisión de no publicar más poemarios, pero lo harían consciente de que había otros poetas más jóvenes que estaban tomando sus propios derroteros líricos, al margen de sus propias ideas sobre lo que debía ser la buena poesía.

EL TÍTULO

El título del poemario, *Ars moriendi* (“El arte de morir”), coincide con un texto escrito en latín durante el siglo xv (la versión larga de 1415, y la resumida, con grabados, hacia 1450), pronto traducido a la mayoría de lenguas europeas, incluido el castellano. El texto enseñaba a prepararse de forma adecuada para la propia muerte, según los preceptos cristianos de finales de la Edad Media, especialmente tras los estragos causados por la peste negra. Su popularidad originó una rica tradición literaria de guías o artes del bien morir, que se prolongó durante el Renacimiento y el Barroco, con textos de autores tan conocidos como Erasmo (*Preparación y aparejo para bien morir*) o Quevedo (*La cuna y la sepultura. Doctrina para morir*)⁶.

⁶ *Vid.* González Rolán 2008, Morel d’Arleux, 1993, Galván, 2013, Haindl Ugarte, 2013. En el ámbito de los estudios machadianos, Cotoner, 1996: 108, ha relacionado el título con un códice anónimo conservado en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla.

Manuel Machado seguramente no habría leído el primer *Ars moriendi*, ni en latín ni en castellano (de hacia 1478, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial), pero conocería bien esta tradición. La paradoja es que su texto tiene poco que ver con una buena muerte cristiana, y poco con la idea de una muerte corporal, sino más bien con la muerte de la voluntad, con el paso del tiempo y con el abandono de la escritura poética. Dado que en Manuel Machado, como en todo el decadentismo y el simbolismo occidental, el Amor y la Muerte son dioses hermanos (recordemos su recopilación de relatos *El amor y la muerte. Capítulo de novela*, 1913⁷), el título también puede ser entendido como una inversión, entre irónica y melancólica, del famoso *Ars amatoria* o, vulgarmente, *Ars amandi* de Ovidio: la edad es lo que ha hecho que el autor transite del uno al otro.

SU RECEPCIÓN

Ars moriendi pronto recibió la atención de la crítica. Quien primero se refirió al poemario fue Eugenio d'Ors en una de sus glosas en *Las Noticias* (26 de marzo, 1922), no para reseñarlo, sino para usarlo como punto de apoyo o pretexto para sus reflexiones⁸. Si para *Xenius* la vida no es sueño, sino arte, también puede serlo el morir. De este modo, da la vuelta al conocido precepto árabe (“vive de tal suerte como si nunca hubieses de morir y, a la vez, como si debieses morir mañana”) del siguiente modo: “Vete muriendo de tal suerte como si hubieses de sucumbir dentro de un minuto, y, a la vez, como si jamás debieses sucumbir”. A esto D'Ors lo considera una “norma de Eutanasia”, es decir, de bien morir, propia de la sabiduría europea, que va de Sócrates a Goethe (Ors, 26 de marzo, 1922 y 1947, I: 609-610).

Tras este proemio, *Xenius* copia el poema final de la sección que abre *Ars moriendi*: “El cuerpo joven, pero el alma helada,/ sé que voy a morir porque no amo / ya nada”. Alaba su dicción *evanescente* con una metáfora

⁷ Vid. mi edición del libro: Machado, 1999. El tema finisecular y decadentista de *la vida y la muerte* en el poeta sevillano ha sido tratado por casi todos los críticos que hemos analizado su lírica. Monográficamente lo hace Márquez González, 1979.

⁸ Ors, 26 de marzo, 1922; 1923: 198-204, y 1947, I: 608-611. Tras la Guerra Civil, recordó y parafraseó sus comentarios en Ors, 23 de enero, 1947, recogido en Ors, 1998: 27-28.

igualmente lírica (“se quedan en nuestra memoria, tenues pero graves, como el copo de humo, suspendido en lo hondo de un paisaje”) y descubre su autoría: “Son versos de un libro reciente y muy puro del poeta español Manuel Machado”, del que recuerda su famoso “Adelfos”. No obstante, en su sistema categorial, considera que están “a la mayor lejanía posible de Goethe y Sócrates”. Para reafirmarse, transcribe a continuación otro poema de significado análogo al anterior, “Morir, dormir...”. Su interpretación es que “Esto no debe llamarse arte de morir, sino, al contrario, embriaguez de la muerte. O, más radicalmente todavía, *sueño*”. Por ello, concluye:

Este *Arte de morir* regresa al lugar adonde nos había apartado la Eutanasia —la Eutanasia bien entendida—. Mientras esta, como todo lo que es arte propiamente dicho, significa una conquista del Occidente, aquel, como todo lo que es sueño, embriaguez, *música*, simboliza una venganza oriental. (Ors, 26 de marzo, 1922 y 1947, I: 611).

En realidad, D’Ors, como vemos, repite el tópico romántico que, desde comienzos de siglo, considera la crisis de la voluntad del sujeto lírico manuelmachadiano como una herencia de la sensual abulia arábigo-andaluza. Bien es cierto que el sevillano usaba el motivo al inicio de “Adelfos”; pero de un *filósofo* se podría esperar que distinguiera un *topos* literario de su significado. Sea como fuere, *Xenius* considera al poemario de una belleza *contraproducente*, como expresa en la última frase de su glosa: “Poesía dulce como la miel esta de Manuel Machado, poesía venenosa” (Ors, 26 de marzo, 1922 y 1947, I: 611). Quizá lo más acertado del artículo es la certeza de que este *Arte de morir* no será lo último que escribirá su autor, pese a su afirmación en sentido contrario.

Jorge Guillén reseña *Ars moriendi* en *La Libertad* el 28 de marzo de 1922, con el título de “La retirada de Manuel Machado. Circunloquios”. En su crítica destaca una de las características más sobresalientes de la poesía de su autor, ya señalada tempranamente por Unamuno, su “levedad extrema”: “La poesía de Manuel Machado, tan simple, tan espontánea al parecer es, no obstante, una quintaesencia” (Guillén, 28 de marzo, 1922, y 1980: 386). No es baladí que lo indique quien iba a representar la poesía pura en España unos pocos años después. Guillén, además, destaca la genealogía de esta ligereza:

es “el cantar popular volatilizado en romanza sin palabras”; es decir, la unión “de la copla andaluza y la balada de Verlaine” (Guillén, 28 de marzo, 1922, y 1980: 387), a modo de linaje posbecqueriano, cambiando, en su caso, lo alemán por lo francés.

Es una idea que ya encontramos en la caracterización crítica de Manuel Machado desde comienzos de siglo (y del que él mismo se iba a hacer eco irónico en su “Retrato” de *El mal poema*). Guillén pone énfasis en el proceso de doble estilización que supone esta juntura, aunque no evita caer en el tópico del andaluz oriental, lleno de “indolencias elegantes”, “apatía”, “renunciación a los esfuerzos y a las prisas”, “desdén del contemplativo, amargura” y “tedio”: un estado resumido el famoso verso de “Adelfos”: “Mi voluntad se ha muerto una noche de luna...”, que el vallisoletano toma como cumbre desde la que Machado poetiza “la decadencia española” (Guillén, 28 de marzo, 1922, y 1980: 388).

Con estos antecedentes, el crítico encuentra “muy lógico” el título del nuevo poemario y que cierre con él su trayectoria lírica. El paralelismo que establece da cuenta de la importancia del mismo en la poesía moderna española: “A ‘la página blanca’ fatalmente iba a parar el ensueño de Mallarmé. La romanza sin palabras de Manuel Machado tenía que llegar a cristalizar en la romanza de veras desprovista de palabras: el silencio” (Guillén, 28 de marzo, 1922, y 1980: 388).

Para Guillén, “desde un principio se había orientado el vate hacia la aceptación de la muerte sin un ademán trágico, sin lágrimas”; al contrario, “con una heroica impavidez en el porte y en el corazón”, que da lugar a “un tránsito armonioso, pero con seriedad, grave el ceño”, sin blanduras ni complacencias morbosas. El filólogo copia algunos versos del nuevo libro para demostrar la conclusión de este proceso, hasta llegar a “la muerte considerada como descanso”. Pero también destaca que “Manuel Machado no insiste con exceso en su tema, y en seguida se distrae y nos encanta con otros”. El resultado es que, “cuando más leves son estos, más alquitarada es la quintaesencia obtenida”; “sin cesar triunfa si se mantiene fiel a su poética de la tenuidad, de la copla-balada”, y considera un ejemplo magnífico la *ingravidez* de “Consuelo/ tu nombre me sabía/ igual que un caramelo”. Por si no hubiera quedado clara la admiración guilleniana, su reseña acaba deseando que el poeta haga como “los artistas taurinos” y, pese a su despedida,

vuelva pronto al “ruedo de las suertes poéticas” (Guillén, 28 de marzo, 1922, y 1980: 389-390).

A los pocos días, Guillén dedica otro artículo favorable a *Ars moriendi* (“El libro blanco”, *La Libertad*, 12 de abril, 1922), en este caso a su composición tipográfica. Frente a las protestas de un amigo suyo, para quien el poemario de Machado tiene “muchas páginas en blanco y muchos blancos en las páginas impresas”, con el consiguiente gasto de papel, al crítico (como a Juan Ramón Jiménez) esta forma de editar poesía le parece modélica: “Tomo de canciones: folios, pocos; vastas márgenes, si toda la plana no es margen: y emergentes sobre ese mar clarísimo: las islas de los versos en archipiélagos. Así, ejemplar: *Ars moriendi*, de Manuel Machado” (Guillén, 12 de abril, 1922, y 1980: 391-393). El futuro autor de *Cántico* defiende la modernidad del autor por partida doble.

“Andrenio”, es decir, Eduardo Gómez de Baquero, uno de los principales críticos literarios de la época, que desde comienzos de siglo había reseñado los principales poemarios de Manuel Machado, dedica una excelente reseña a *Ars moriendi* en *La Época* (6 de mayo, 1922). Considera el nuevo libro como “una prolongación de *Alma*”, e insiste en la idea de la *extrema levedad* de sus rimas:

Sus principales y más características composiciones nos ofrecen rimas aladas y leves que dibujan una emoción más que una imagen o una idea; una poesía fugitiva que aspira a inmaterializarse; que huye de la estrofa densa y cerrada; que ama la vaguedad y la lejanía; que quiere sugerir más que describir y aun que expresar; que oye secretas voces intraducibles y quedamente las señala a la fantasía y a la sensibilidad del lector (Andrenio, 6 de mayo, 1922, y 1929: 231).

Andrenio lo ejemplifica con el primer poema del libro (“Morir es...”), para cuya sección escribe palabras muy elogiosas por su expresión de un profundo simbolismo emocional, que entiende a la vanguardia de su tiempo:

Con las poesías de este grupo, Manuel Machado se coloca en la avanzada de la lírica, lindante con la música, no en cuanto a sonoridad rítmica, sino como expresión del sentimiento y eco de lo subconsciente. La lírica se hace una música vaga, llena de alusiones y sugerencias, como la del pentagrama. (...) En tales composiciones (...) La materia es demasiado sutil, fluida; el verso tiene

que ser esencialmente dinámico y móvil (Andrenio, 6 de mayo, 1922, y 1929: 231-232).

Por estas composiciones, Gómez de Baquero califica a Machado de “lírico puro”. No obstante, también afirma que en otros poemas del libro se muestra más bien como un escultor: así en “Ocaso” y en “Oleografía”, donde “el poeta se entrega a la seducción del color y al encanto de lo sensible”. Y todavía distingue una tercera dirección: la del madrigal, “viñetas galantes de un preciosismo depurado”, en las que distingue dos sentidos: el culto, “en que hay un leve eco clásico, de clasicismo español del seiscientos”, e incluso a veces “un poco culterano” (como en “Música *di camera*, I”: “Ya galantes no más y delicados / madrigales haré...”), y el popular y espontáneo, “que acerca el madrigal a los *Cantares*” (es el caso de “Música *di camera*, II”, “Consuelo”, ya citado por Guillén). Para concluir, Andrenio observa “influencias clásicas y modernas” pero, por encima de todo, la personalidad y el “acento propio” de su autor (Andrenio, 6 de mayo, 1922, y 1929: 231-232).

Antonio Espina, otro joven poeta, reseña *Ars moriendi* en la revista *España* el 3 de junio de 1922. El autor de *Signario* (1918) lo sitúa en línea con el momento actual, al señalar en este su desnudez y su contención lírica: “Un magnífico desnudo de línea clásica y serenidad grave, en el que el desborde dionisiaco del sentimiento se contiene y limita en el apolíneo equilibrio de la forma” (Espina, 3 de junio, 1922, y 1994: 159). Que el libro sea resultado de un “moderno reposo” no impide que el poeta sea el de siempre, “recogido y sutil”, tan cercano a su hermano Antonio en este segundo aspecto, indica Espina. El mismo insiste en su esencialidad y depuración: “La depuración técnica es perfecta. El desnudo vive su luz propia, tembloroso al aire, sin tules superfluos...”. La novedad está en que “el corazón se siente debajo de la carne decidido como en sus mejores tiempos, pero ya más cauto y menos hablador” (*ibid.*)

Espina concluye afirmando la modernidad del poemario, que no está en sus temas sino en su tratamiento, como expresa agudamente: frente a posibles “sectarios miopes que, engañados por el tratamiento formal (...) tachen a *Ars moriendi* de conservador”, resalta “que uno de los méritos del libro es precisamente el tratar a la moderna temas ya muy usados en poesía”. Y pone como ejemplos tanto “Morir es...” como la imagen de la noche como un

“oscuro crespón” del soneto “Sevilla” (Espina, 3 de junio, 1922, y 1994: 159-160).

El poemario todavía sería reseñado, al cabo de unos meses, fuera de nuestras fronteras, en la revista literaria de Nueva Orleans *Double Dealer*, número 26 (febrero, 1923). El ejemplar se abre con un poema de Amy Lowell, “Nuit blanche”, y se cierra con la sección de reseñas (entre las cuales, la única de un autor español es esta). El crítico, J. S. Kendall, tras ponderar el valor de la poesía manuelmachadiana en las letras españolas de las últimas décadas, define el nuevo libro como un “canto del cisne” ante la contemplación de la muerte: “In *Ars Moriendi* we have Machado’s swan song, or at least poems written in the contemplation of death” (Kendall, febrero, 1923: 85). Sus notas predominantes son la melancolía y la desilusión, pero no el arrepentimiento (“In the succeeding poems where he contemplates with melancholy curiosity the spectacle of his declining years, the note is one of disillusionment, but not of regret”, *ibid.*: 86).

Este estado de ánimo (“the author’s mood of delicate sadness”, *ibid.*), según escribe, se concreta principalmente en breves composiciones cuyo significado se transmite con una “mágica melodía”, procedimiento en que Machado es maestro (“Most of these poems are very brief –a few lines, which depend for their significance upon the magical melody of which Machado is past master”, *ibid.*). Para que el lector norteamericano sepa a qué atenerse, Kendall traduce al inglés varios poemas (“Ars moriendi”, III y VI, “Música *di camera*”, III) y copia en castellano la segunda estrofa de “Regreso”, ejemplo de lo que el crítico más valora en esta lírica, según escribe, como colofón, con su particular prosa impresionista:

“Regreso” has notable that magic-strange and lovely words, set together like jewels in a mosaic, that fill the reader’s mind with a sense of something beautiful and intangible, something which he does not grasp fully, but which behind a veil of exquisite sounds glides enticingly away (Kendall, febrero, 1923: 86).

Junto a estas reseñas no puede faltar el comentario de otro de los grandes críticos literarios de la época, Juan Chabás. Este no dedicó ningún escrito directamente a *Ars moriendi*, pero sí lo analizó al reseñar en *Revista de Occidente* el volumen de sus *Poésias. Opera omnia lirica*. Chabás realiza en su

artículo una “visión de conjunto” de toda su obra, que cree caracterizada por la unión de lo francés y lo sevillano, de “lo alado y lo castizo” (Chabás, noviembre, 1924: 288). Tras analizar de forma sintética *Alma*, *Caprichos*, *Museo*, *Apolo*, *El mal poema* y *Cante hondo*, se detiene en el último, *Ars moriendi*, donde consigna un cambio importante: “Trae el paso grave, lenta la voz, y es de una técnica más desnuda. Ha cambiado la versificación y, lo que es más fundamental, la construcción del poema”, de forma que todos sus elementos se reducen “a los que son necesarios estrictamente para el logro de una forma neta, sintética y justa” (*ibid.*: 291).

Finalmente, señala la proximidad entre los últimos poemarios de los Machado, cuestión en la que nos detendremos más adelante: “Nos recuerda este libro con frecuencia la poesía de Antonio Machado, como este a su vez, en sus últimas canciones, nos hizo pensar en Manuel” (*ibid.*).

Chabás amplió estas primeras notas de lectura, de forma destacada en su artículo “Crítica concéntrica. Manuel Machado”, publicado en la revista *Alfar* en abril de 1925, que es recogido en *Vuelo y estilo. Estudios de literatura contemporánea* (1934) y apenas reescrito en *Literatura española contemporánea, 1898-1950* (1952)⁹. En *Alfar* desarrolla con más detenimiento el recorrido por su obra anotado en *Revista de Occidente*, reproduciendo composiciones de cada una de sus etapas. Al llegar a *Ars moriendi*, añade a lo dicho su relación con el “Retrato” de *El mal poema*, y sintetiza el sentido del nuevo libro, según los años pasados entre uno y otro:

No es precisamente *adiós* a esta vida sino mirada de mucha melancolía y regimiento hacia la otra. Amargura para el pasado, un gesto de escepticismo

⁹ Chabás, 1934 y 1952. En esta segunda entrega, escrita y publicada en el exilio, tras la Guerra Civil española, hay una condena moral hacia la actitud *resignada* de Manuel Machado en su lírica, que Chabás relaciona con su *acomodación* política en el nuevo régimen franquista: “Sin voluntad, sensual, enemigo de comprometerse a nada, ni consigo mismo, adquirió, al fin, por azar y por ausencia de ánimo, el peor de los compromisos, el que lo vinculó al régimen contra el cual se alzó su hermano Antonio” (219). Lo repite al escribir sobre *Ars moriendi*: “Hay esa tristeza sin fin y sin fondo del descreimiento, término inevitable de quien pasa por la vida aprisa y sin comprometerse”; y además: “El presentimiento de la muerte llega por esa misma desgana, esa falta de fe en la vida cuando no la empleamos y esforzamos quemándola en un fervor común” (229).

entre resignado y desabrido y la esperanza de un descanso final (Chabás, 1925: 9).

Además, añade otro valor importante, la coherencia y unidad del poemario:

En este libro consigue Manuel Machado mantener una continuidad de tono lírico que hasta él no había dado a ninguna colección de poesías. No que este sea el mejor de sus libros; pero sí, indiscutiblemente, el más sazonado y hecho ya con un sentido claro de su intimidad y su propósito (Chabás, 1925: 9).

De forma más fugaz se detiene el crítico en sus madrigales, “hechos con una sutil elegancia muy alada y muy ligera”, la serie “Pintura”, donde “la naturaleza se le ofrece como un cuadro y él se dispone a pintarla” y el sonetillo “Sevilla”, donde remarca la imagen la noche como oscuro crespón, ya señalada por Espina. Chabás acaba deseando que los “nuevos valores de construcción”, las “nuevas formas de versificación” y las “nuevas ideas líricas” (*ibid.*: 10) que muestra el poemario puedan prolongarse en otras entregas, pese a la declaración de abandono de la poesía por parte de su autor¹⁰.

Que la depuración y contención lírica de *Ars moriendi* fue admirada por los jóvenes poetas del luego llamado “grupo del 27” queda de manifiesto no solo en las reseñas de Guillén o Espina, sino en la presencia de Manuel Machado, junto a su hermano Antonio, Unamuno y Juan Ramón Jiménez, encabezando, como grandes maestros, el famoso *Poesía española. Antología 1915-1931* de Gerardo Diego (1932). En el mismo, el libro de Manuel Machado que aparecía mejor representado era precisamente *Ars moriendi*, ocupando la mitad de la selección poética, y del que se incluía, en este orden, “Ars moriendi”, I, II, III, VII y IX, “Dolientes madrigales” I y II, “Morir, dormir...”, “Música *di camera*”, II, “Rosas de otoño”, II

¹⁰ En una carta sin fecha, escrita por Chabás a Manuel Machado hacia 1925, durante su estancia como profesor en la Universidad de Génova, pensionado por la Junta para Ampliación de Estudios, le dice: “Su *Ars moriendi* ha sido traducido por una alumna mía. Cuando lo perfeccione se lo mandaré y si a V. le gusta veremos el modo de imprimirlo aquí. Dígame condiciones” (González Alonso, 1981: 75). No conozco más noticias de esta traducción al italiano, que quizá no pasó de ser un mero ejercicio escolar.

y “Ocaso”¹¹. La misma selección del libro apareció en la nueva antología de 1934, aunque la misma se completaba con algún poema más de libros anteriores¹². Manuel Machado (10 de agosto, 1922) había reseñado tempranamente *Imagen. Poemas (1918-1921)*, de Diego. Este iba a ser uno de los mejores exégetas del poeta sevillano tras la Guerra Civil, y uno de los que mayor atención dedicaría a *Ars moriendi*.

En esta admiración de la *joven literatura* por Manuel Machado tampoco podemos olvidar que *Phoenix. Nuevas canciones* se publica en 1936 gracias al empeño de su impresor, Manuel Altolaguirre, que lo edita en la colección de sus Ediciones Héroe¹³.

LOS POEMAS

El libro toma su título de la serie que abre el mismo, “Ars moriendi”, la más renovadora y la que más llamó la atención de la crítica y de los lectores. Consta de nueve poemas breves con numeración romana y diversa forma métrica, que pueden ser leídos como unidades independientes, pero que leídos en conjunto conforman una “suite” dotada de mayor sentido. Es la primera vez que Manuel Machado compone algo así. *La fiesta nacional (Rojo y negro)* constaba de una serie de poemas sobre las diversas suertes de una corrida taurina igualmente numerados, pero eran más extensos y tenían una unidad temática externa, así que es difícil considerarlo como un precedente.

Son poemas escritos en un tono íntimo y reflexivo, buscando casi a tientas una preparación espiritual para el “bien morir” (como escribe en

¹¹ Machado, “Adelfos / Cantares / Lirio / La hija del ventero / Sandro Botticelli. La primavera / Ante la joven muerta, I-II / Ars moriendi, I, II, III, VII, IX / Dolientes madrigales, I-II / Morir, dormir... / Música *di camera*, II / Rosas de otoño, II / Ocaso / A Alejandro Sawa (Epitafio) / Misterio”, Diego, 1932: 55-72.

¹² Machado, “Adelfos / Cantares / Antifona / Castilla / Felipe IV / Lirio / La hija del ventero / Domingo / La primavera / Ars moriendi, I, II, III, VII, IX / Dolientes madrigales, I-II / Morir, dormir... / Música *di camera*, II / Ocaso / A Alejandro Sawa (Epitafio)”, Diego, 1934: 135-150.

¹³ El contrato de edición, firmado el 7 de marzo de 1936, se conserva en el legado machadiano de la Fundación Unicaja (archivador 07_161_0005 y 0006): según dispone el mismo, la edición consta de tres mil ejemplares; el autor recibe quinientas pesetas a cuenta de su participación en la venta de la obra; esta es del veinte por ciento del valor en venta de cada ejemplar.

el poema VII). Expresan un renunciamiento estoico, lúcido, resignado y sereno. El modelo más lejano para los mismos es la lírica sapiencial y gnómica de textos religiosos como los Salmos o las Lamentaciones (retomados por el neostoicismo barroco), con la diferencia de que los del sevillano no van dirigidos a ningún dios ni buscan su consuelo. Varios de ellos tienen un sentido general, que podemos entender dirigidos a toda la humanidad, pero otros, especialmente los tres últimos, escritos en la primera persona del singular (como también el III), tienen un sentido netamente individual y una gravedad a la vez sobria y desoladora. Varios de ellos introducen un contraste tradicional entre dormir, soñar y morir. Recordemos que ya en la religión griega, Hýpnos y Thánatos eran hermanos gemelos y respetados dioses menores (respectivamente, del sueño y de la muerte sin violencia, ambos caracterizados por un “toque suave”). Esta proximidad entre el sueño y la muerte vertebraba buena parte de la cultura occidental, como nos recuerda, verbigracia, Quevedo (1987: 159) al comienzo de su silva “El sueño”: “Pues no te busco yo por ser descanso,/ sino por muda imagen de la muerte” (vv. 5-6).

Hemos visto cómo la crítica destacaba su depuración y esencialidad: en este camino, Manuel Machado contaba con el precedente tradicional de la balada y la copla, recuperados a partir de la lírica romántica, y que, en el caso de la andaluza, él mismo había imitado con acierto en su *Cante hondo* (1912 y 1916). No obstante, los temas habituales del cantar, y su carácter sentencioso, están alejados de este “Ars moriendi”. Machado invocaba en su discurso para la RAE el precedente del haiku, poema tradicional japonés recuperado e imitado en Occidente a partir del modernismo; pero sus composiciones, salvo en su brevedad y condensación, no se parecen a esta exótica forma oriental (pese a que en *Phoenix* titule dos poemas “Hai-kais”, estos nada tienen que ver con sus originales japoneses, ni en metro ni en contenido, y sí mucho con el cantar popular andaluz)¹⁴.

¹⁴ Ninguna reseña de *Ars moriendi* vinculaba sus composiciones con el haiku. Sí lo hará Díez-Canedo (20 de junio, 1924) con *Nuevas canciones* de Antonio Machado. En esos años (con sus precedentes, como Gómez Carrillo, abril, 1907) se pone de moda escribir del haiku (y escribirlos) en España. No me detengo ahora en el tema ni en su bibliografía. Recordemos que Tablada había publicado *Un día... Poemas sintéticos* en 1919. Véase al respecto el capítulo de Jaime Puig.

Tampoco “Ars moriendi” se asemeja demasiado a los “Proverbios y cantares” de Antonio Machado, en su unión de forma popular y contenido filosófico; ni a los breves poemas hímnicos, exclamativos y metapoéticos, habituales en Juan Ramón Jiménez sobre todo a partir de *Eternidades* (1918). Veremos que (aparte de con las *Coplas* de Jorge Manrique), tienen puntos de contacto con la recreación intimista que del cantar andaluz hacen Bécquer y Augusto Ferrán, y, partiendo de ella, con otros poemas de su hermano Antonio y con Rubén Darío.

Otro acierto es su libre y variada forma métrica, aunque con un predominio del endecasílabo y el heptasílabo. Gerardo Diego (1974: 233) escribe: “Lo admirable es la justísima adecuación de cada aparente capricho rítmico al sentimiento modulante”.

El primero de la serie (un cuarteto endecasílabo con rima consonante en los pares) es el más enigmático y evocador, y ya introduce el juego entre morir, soñar y despertar: “Morir es... Una flor hay en el sueño/ —que al despertar no está ya en nuestras manos—/ de aromas y colores imposibles.../ Y un día sin aurora la cortamos” (Machado, 1921: 13).

En vez de ofrecer la explicación que parecen anunciar las primeras palabras (“Morir es...”), tras los puntos suspensivos, el poeta da un quiebro e introduce una especie de parábola simbolista en torno a la flor del sueño. Esta flor imposible, el ideal trascendente que solo se alcanza al cortarla, esto es, al acabar nuestra vida (“un día sin aurora”), no solo remite a la machadiana flor de “Adelfos”, en *Alma* (1902), incluida su ausencia de aroma y de color: “En mi alma, hermana de la tarde, no hay contornos.../ y la rosa simbólica de mi única pasión es una flor que nace en tierras ignoradas/ y que no tiene aroma, ni forma, ni color” (Machado, 2000: 119), y a la de “Antes”, en *Tristes y alegres* (1893): “... solo quiero,/ ya, las adormideras sin olores/ que solo dan, agradecidas, sueño” (Machado, 1894, s. p., vv. 6-8), sino a toda la tradición occidental de flores simbólicas y místicas, especialmente acrecentada a partir del romanticismo (de la *flor azul* de Novalis a las imposibles de Mallarmé o Rilke, como he analizado en otro lugar: Alarcón Sierra, 1999: 154-161).

Samuel Taylor Coleridge (1895: 238-239), en una anotación, incluso plantea qué pasaría si el hombre pudiera volver a la vida con la flor del sueño: “If a man could pass through Paradise in a dream, and have a flower presented to him as a pledge that his soul had really been there, and if he

found that flower in his hand when he awake – Aye, what then?”. Cuestión que sedujo e inquietó al mismo Borges (1974: 639), quien glosó esta idea en unos de sus textos. Recordemos, además, la rima LXIX de Bécquer (1987: 156), más cercana a Machado, aunque con una rotundidad de la que este carece: “La Gloria y el Amor tras que corremos/ sombras de un sueño son que perseguimos;/ ¡despertar es morir!”, vv. 4-6.

Para Brotherston (1968: 114, 1976: 119-120), “este breve poema es el enunciado del tema [del amor y la muerte] más complejo y bello de Machado”, de quien destaca certeramente, partiendo de *Alma*, la “noción moderna de existencialismo” que manifiesta al explicitar, en poemas como este, “la irrelevancia del sentimentalismo ante la no existencia”, frente a su hermano y, sobre todo, a Juan Ramón Jiménez.

El segundo poema (otra especie de cuarteto, pero que combina heptasílabos con un endecasílabo), comienza con el recuerdo verbal del *Beatus ille*, a modo casi de bienaventuranza. Frente a la *peregrinatio vitae*, alaba a quien es capaz de olvidarse de su final y prenderse de los elementos naturales que ofrece la vida (“el viaje”). Su máximo valor es la gracia y levedad rítmica con que enuncia su lección moral, que tiene su culmen en la triple enumeración del endecasílabo y en la dulce sonoridad de sus rimas. En su inicio puede traer un recuerdo de famoso soneto “Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage” de Joachim du Bellay (1903: 44): “Dichoso es el que olvida/ el porqué del viaje/ y, en la estrella, en la flor, en el celaje,/ deja su alma prendida” (Machado, 1921: 15).

El tercer poema, dos coplas heptasílabas nocionalmente opuestas, tiene una estructura más próxima a lo popular, y es el primero en que aparece el sujeto lírico representado. Destaca en ella su paralelismo y contraste, su abundancia de formas verbales, su ritmo basado en la enumeración (bimembre y trimembre) y, frente al hedonismo epicúreo de la primera estrofa (a modo de “carpe diem”), su apuesta estoica por una ataraxia y una apatía absoluta en la segunda (“sustine et abstine”): “Y yo había dicho: ¡Vive!/ Es decir: ama y besa,/ escucha, mira, toca,/ embriégate y sueña...// Y ahora suspiro: ¡Muere!/ Es decir: calla, ciega,/ abstente, para, olvida,/ resígnate... y espera” (Machado, 1921: 17).

Los puntos suspensivos cortan el último verso, adelantan la pausa de cierre y enfatizan el acatamiento del final de la vida. La siguiente composición

“Ars moriendi”, IV, titulada en un par de manuscritos “La juventud”) es como el remate de la anterior, aunque ahora la idea se expone no en primera persona, sino mediante un ejemplo (“era...”) de validez general. Son dos tercetos agudos, de rima continua, nuevamente contruidos mediante un triple paralelismo enumerativo, pero esta vez completamente negativo, y que además, en su final, adelgaza las sílabas hacia la consunción de todo lo sensorial y vivo (agua, aroma, fuego), hacia un vacío absoluto: “Era un agua que se secó,/ un aroma que se esfumó,/ una lumbre que se apagó...// Y ya es sólo la aridez,/ la insipidez,/ la hez...” (Machado, 1921: 19).

En ese final puede haber un recuerdo lejano de la rima LVIII de Bécquer (1987: 148), muy distinta pero con un innegable punto de contacto: “¿Quieres que de ese néctar delicioso/ no te amargue la hez? / Pues aspirále, acércale a tus labios/ y déjale después” (vv. 1-4). Y, de una forma menos dura y concentrada que en su hermano, en el poema LXVIII de “Galerías”, *Soledades*: “Llamó a mi corazón, un claro día,/ con un perfume de jazmín, el viento./ —A cambio de este aroma,/ todo el aroma de tus rosas quiero./ —No tengo rosas; flores/ en mi jardín no hay ya, todas han muerto./ Me llevaré los llantos de las fuentes,/ las hojas amarillas y los mustios pétalos./ Y el viento huyó... Mi corazón sangraba.../ Alma, ¿qué has hecho de tu pobre huerto?” (Machado, 1989, I. 477).

“Ars moriendi”, III y IV son las piezas más negativas, apesadumbradas y pesimistas del conjunto, sin consuelo ni salida posible. Pero, a continuación, el sujeto lírico aparta la mirada de este final, suaviza el tono y vuelve al principio, a explicar la vida nuevamente mediante la metáfora del soñar y el dormir, en una octava italiana, de heptasílabos y endecasílabos (ABbAbbcC), no lejana de las becquerianas: “La Vida se aparece como un sueño/ en nuestra infancia... Luego despertamos/ a verla, y caminamos/ el encanto buscándole risueño/ que primero soñamos./ ...Y como no lo hallamos,/ buscándolo seguimos,/ hasta que para siempre nos dormimos” (Machado, 1921: 21, con la variante leísta en v. 6: “le hallamos”, que se mantiene en 1924: 272, y desaparece en 1940: 266 y 1942: 264).

Es un retorno a la primera composición, de la cual podemos considerarla una variante: la vida es la búsqueda de un ideal, que vislumbramos en nuestra infancia y recuperamos en el sueño, y que solo se encuentra tras la muerte. La mención a los sueños de la niñez, como el reino mágico de lo posible,

luego perdido, es un tema que Antonio Machado recreó en varias “Galerías” de sus *Soledades*, como “Sueño infantil”, LXV, el número LXXVIII, “Los sueños”, LXXXII, “Renacimiento”, LXXXVII o “Varia”, XCIII. Pero, frente a su hermano, Manuel Machado solo lo enuncia, no lo recrea.

Los versos finales de su composición parecen traer un eco de las “Coplas por la muerte de su padre” (vv. 55-60), de Jorge Manrique: “Partimos cuando nascemos,/ andamos mientras vivimos,/ y llegamos/ al tiempo que feneçemos;/ assí que cuando morimos/ descansamos” (Azáceta, 1984: 67). Además, podemos encontrarle antecedentes tanto en Bécquer como en Augusto Ferrán; del primero, la rima LXXXII (si eliminamos el verso final): “Es un sueño la vida,/ pero un sueño febril que dura un punto;/ cuando de él se despierta,/ se ve que todo es vanidad y humo.../ ¡Ojalá fuera un sueño/ muy largo y muy profundo;/ un sueño que durara hasta la muerte!.../ Yo soñaría con mi amor y el tuyo” (Bécquer, 1987: 175). De Ferrán (1969: 105), la pieza XCIX de *La pereza*: “Mientras su cuerpo dormía,/ su alma soñaba que el cuerpo/ nunca más despertaría.// Hasta que llegó la muerte,/ y el alma siguió soñando/ y el cuerpo durmiendo siempre”.

Aunque Manuel Machado los supera en el encanto y dulzura con que expone la misma idea. Su poema VI es un cuarteto dodecasílabo de pie quebrado, que personifica a la muerte circularmente, a su comienzo y a su final, como una presencia que siempre nos acompaña, como una variante del tópico clásico, senequista (*Epístola moral a Lucilio*, 4, 3) y barroco, del “cotidie morimur”, tan querido para Quevedo, acompañado de otro, el del camino de la vida: “¡Y Ella viene siempre! Desde que nacemos,/ su paso, lejano o próximo, huella/ el mismo sendero por donde corremos/ hasta dar con Ella” (Machado, 1921: 23).

Podemos encontrar variantes de este tema en Augusto Ferrán (1969: 113), *La pereza*, CXXXVIII, con una estructura y un decir más popular: “Eso que estás esperando/ día y noche, y nunca viene;/ eso que siempre te falta/ mientras vives, es la muerte”. También en Antonio Machado (1989, I: 450), “Del camino”, XXXV, con un sentimiento, una dicción y una personificación similar a la de su hermano: “Al borde del sendero un día nos sentamos./ Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita/ son las desesperantes posturas que tomamos/ para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita”. Y, con un dramatismo mucho mayor, en los versos finales de “Nocturno”,

recogido en *Cantos de vida y esperanza* (1905), de Rubén Darío (1998: 400): “La conciencia espantable de nuestro humano cieno/ y el horror de sentirse pasajero, el horror// de ir a tientas, en interminables espantos,/ hacia lo inevitable desconocido y la/ pesadilla brutal de este dormir de llantos/ de la cual no hay más que Ella que nos despertará!”. O, igualmente, en la conclusión de “Thánatos” (Darío, 1998: 457), dedicado a la “Emperatriz y reina de la Nada”: “¡ella no olvida!”.

Tras “Ars moriendi” V y VI, que parecen conformar una unidad, dentro del conjunto, en que el poeta ha escrito sobre la vida y la muerte de forma comunitaria, general y metafórica, a través de la primera persona del plural y de tópicos y convenciones clásicas, los tres poemas finales vuelven a un sentido mucho más individual y apesadumbrado, marcado por la reaparición de la primera persona del singular. Los tres están compuestos por una breve sucesión de endecasílabos blancos que acaban con un pie quebrado; solo el último recupera la rima para cerrar el conjunto. El primero (VII) declara el propósito de toda la serie: prepararse para “bien morir”. El tono íntimo, meditativo y reflexivo se acrecienta, como si el poeta hiciera un autoanálisis o examen de conciencia, incluso unos ejercicios espirituales, pero no orientados hacia Dios, sino a un vacío abrumador, como exponen los dos últimos (los más breves del conjunto), contruidos nuevamente mediante oposiciones y contrastes. En el número séptimo destaca el sintagma “sospechas de verdades”, no ya para la vida, sino para la muerte, como todo a lo que puede asirse el sujeto lírico: “Lleno estoy de sospechas de verdades/ que no me sirven ya para la vida,/ pero que me preparan dulcemente / a bien morir...” (Machado, 1921: 25).

En el octavo encontramos una dicotomía propia de toda la filosofía irracionalista y de la literatura modernista: la inteligencia frente a la vida, la razón frente al corazón: en el poeta, la primera ha secado al segundo. Los términos son abstractos (raciocinio, espíritu, corazón, entendido este como sentimiento), pero el proceso es concreto (el sol que ciega y seca): “Mi pensamiento, como un sol ardiente,/ ha cegado mi espíritu y secado/ mi corazón...” (Machado, 1921: 27).

De forma similar, en la última, con sintagma de tradición petrarquista (“alma helada”, que va de Lope a Bécquer, si hacemos un rastreo en CORDE), el proceso es análogo, pero esta vez de congelación: “El cuerpo joven,

pero el alma helada,/ sé que voy a morir, porque no amo/ ya nada” (Machado, 1921: 29). La oposición “cuerpo joven”/ “alma helada” recuerda a otra más tradicional: la de “cuerpo viejo”/ “alma joven” presente, por ejemplo, en esta seguidilla gitana de Augusto Ferrán (*La pereza*, VI, 1969: 87): “Desde la mañana/ hasta la alta noche/ ¡siempre luchando el cuerpo ya viejo/ con el alma aún joven!”

En Machado, el corazón seco y el alma helada dan como resultado la falta de todo amor o deseo, la abulia, la muerte en vida. Precisamente esa ausencia es la que hace posible una dicción sobria y sin dramatismos, más emocionante si cabe. La rima duplicada (“alma helada”, “ya nada”) cierra perfectamente la breve pieza y la serie completa, con una amarga certeza (“sé que voy a morir”) y un vacío final absoluto (con ese sonido abierto de la “a”). Los dos últimos versos tienen cierta similitud con otro de Ronsard (1982: 324-325), más lapidario, perteneciente a los *Sonetos para Helena*: “Qui ne desire plus, n’a plus d’affection” (libro segundo, soneto 77, v. 14), que Carlos Pujol traduce como: “Quien ya nada desea la pasión ha olvidado”.

Brotherston (1968: 85, 1976: 91) afirma que Manuel Machado “llegó al verso libre al ser cada vez más libre en su utilización de la silva de heptasílabos y endecasílabos”, y señala, entre otros casos, algunos de estas piezas de *Ars moriendi*. Aunque es cierto que el sevillano, como otros modernistas, experimentó sobradamente con la métrica clásica, rompiéndola con acierto y creando combinaciones nuevas (lo he analizado en Alarcón Sierra, 1999 y 2008), su conservación de otros elementos (desde su ritmo acentual a una rima muy a menudo consonante), hacen difícil poder hablar de un verso verdaderamente libre que, desde luego, no se alcanza en estas breves composiciones. Del mismo modo, Villena (1984-1985, 1986 y 1988: 226 y 229) sugiere un tono y una contención “prosística” en esta serie de poemas: podemos mostrarnos de acuerdo si lo entendemos como una metáfora de su sobriedad reflexiva, pero hemos visto que hay unos recursos, unos metros y unas rimas que hacen difícil hablar de una tendencia prosística en esta primera serie, magnífica, del libro, que justifica su título y su valor¹⁵.

“Dolientes madrigales” agrupa tres composiciones, que combinan en formas diversas heptasílabos y endecasílabos. Su tema principal es el decadente

¹⁵ La primera sección de *Ars moriendi* la analiza también brevemente Yoshida, 1973.

amor de senectud, un tópico que podemos remontar a Anacreonte (y enlazar con el Goethe de *El hombre de cincuenta años* y su *Elegía de Marienbad*), que volveremos a encontrar en “Música *di camera*” y en “Rosas de otoño”. El madrigal es una composición lírica por lo general breve, de tema amoroso y de tono galante, frecuente en el renacimiento y actualizado en el modernismo. Manuel Machado había escrito y publicado abundantes madrigales desde comienzos de siglo, y los agrupará en libros como *Caprichos* (1905) o *Phoenix* (1936). En *Ars moriendi* lo hace con un nuevo tono dolorido y desconsolado, propio del que se prepara para su fin.

“Dolientes madrigales”, I, es una silva arromanzada cuyos encabalgamientos, casi continuos, producen una asombrosa naturalidad oral y fluidez meditativa al poema (bien aprendida, por ejemplo, por Luis Alberto de Cuenca). Desarrolla el motivo del reflejo de la cara de la amada en un diamante del anillo del sujeto lírico; este bello rostro, a su vez, es reflejo de su corazón, otro diamante metafórico, “puro y limpio”. Es una descripción ingeniosa, galante y conceptuosa: el maduro amante descubre el interior de su amada a través de su reflejo. Se pasa, por tanto, de un *retrato exterior* a un *retrato interior*. Los versos finales del poema lo relacionan de nuevo, de una forma cortés y decadente, con el *Ars moriendi*: “Cuando me muera, déjame/ en el dedo este anillo” (Machado, 1921: 34).

Manuel Machado innova sobre unos motivos, el del reflejo y el del espejo, que en la lírica petrarquista y aurisecular se suelen encontrar de forma menos compleja. El más habitual del retrato de la amada lo empleará en “Rosas de otoño”, I, y allí hablaremos del mismo. En el petrarquismo (y en la lírica trovadoresca) lo más habitual es el tópico de la dama mirándose en el espejo y el de los ojos de la amada como espejo, en los que se mira el poeta; así, por ejemplo, en Torquato Tasso (Manero Sorolla, 1990: 450-455). En cuanto al anillo, la composición más cercana que he encontrado a la del sevillano es el soneto de Quevedo (1987: 176), “Retrato de Lisi que traía en una sortija”, donde no aparece ningún reflejo: “En breve cárcel traigo aprisionado,/ con toda su familia de oro ardiente,/ el cerco de la luz resplandeciente,/ y grande imperio del Amor cerrado” (vv. 1-4).

Otros casos menos próximos son los de la dama que se hiere el dedo al desprenderse de una joya (tópico que Machado emplea en “Música *di camera*”, I), como en Góngora (1986: 307-308), “De una dama que, quitándose

una sortija, se picó con un alfiler”, o en José Navarro, “Hirióse Julia un dedo rompiendo una sortija de vidrio” (Blecua 1984: 374-375)¹⁶.

“Dolientes madrigales”, II, a modo de octava italiana, es un breve poema de despedida, que funciona como bisagra de transición entre la primera y la última. Haciendo gala de fluidez y levedad en sus versos y en sus rimas, el poeta declara su malestar y su forzada y displicente sonrisa frente a la tristeza; aunque aún es capaz de percibir la belleza, emplea la imagen de la fuente del sentimiento, ya casi seca, para advertir cómo su canto ahora se ha transformado en llanto (en rima de cierre). Es una imagen ya sugerida en “Ars moriendi”, IV y VIII, y que volveremos a encontrar en el poema siguiente, “Dolientes madrigales”, III.

Este se compone de cuatro cuartetos, con una curiosa rima (AABc BBAC DDEc EEDc) de tintineo encantatorio, que acaban en un pie quebrado de rima aguda. Es una ampliación del poema anterior, pero ya no de constatación de su malestar presente, sino de confrontación del pasado con el futuro. En cada estrofa opone nostálgicamente un ayer, del que aún queda el recuerdo y sus rescoldos, frente a “un mañana/ que no ha de venir ya”. El verso de pie quebrado actúa a modo de ominoso estribillo dinámico: “que no ha de venir ya”, “que se ha secado ya”, “que ha declinado ya” y, al final, con la variante definitiva, “que no amanecerá” (Machado, 1921: 37-38). Reaparecen en el poema motivos que ya hemos visto, como el de la “mustia flor” (adelantado en “Ars moriendi”, II y IV), la “fontana” seca, la canción perdida (ambos aludidos en el poema anterior), que convierte aliterativamente el canto en cuento (el verso en prosa; aunque “canto y cuento es la poesía”, escribe su hermano: Machado, 1989, I: 663). Y, por último, la noche y las sombras simbólicas que avisan el fin de amanecer (el “día sin aurora” de “Ars moriendi”, I). El tono sobrio y fluido, de aceptación resignada, dolorido pero queriendo restarle importancia, hace que la emoción de la despedida resulte mayor y veraz.

El tema y la oposición entre la juventud y la vejez, lo había expresado, con otras maneras, Quevedo (1987: 56), en su soneto “Arrepentimiento y

¹⁶ Para el motivo de la sortija o anillo en la mano (aunque tratado de una manera distinta la de Machado), véase también Lucía Sánchez Saornil, “El madrigal de tus sortijas”, *Grecia*, n.º 6 (1 de enero, 1919), que cita M.^a Luz Bort en su capítulo correspondiente.

lágrimas debidas al engaño de la vida”: “La vida nueva, que en niñez ardía,/ la juventud robusta y engañada,/ en el postrer invierno sepultada,/ yace entre negra sombra y nieve fría” (vv. 5-8).

“El poeta de Adelfos dice al fin...” retoma el título de la composición que lo hizo famoso, y el personaje que creó en el mismo, para ofrecer una nueva despedida de la poesía, en un quinteto alejandrino de rima alterna. Salvo el primero, son versos de estructura bimembre y paralelística, con anáfora en los versos uno y dos. En realidad, el poema es una retractación de lo expresado en “Adelfos”, al que parece responder. Si el primero decía: “Besos ¡pero no darlos! Gloria... ¡la que me deben!/ ¡Que todo como un aura se venga para mí!/ Que las olas me traigan y las olas me lleven,/ y que jamás me obliguen el camino a elegir” (Machado, 2000: 119), amén de: “De cuando en cuando un beso, sin ilusión ninguna./ ¡El beso generoso que no he de devolver!” (Machado, 2000: 120), ahora replica, con resignado abandono: “Ya el pobre corazón eligió su camino./ Ya a los vientos no oscila, ya a las olas no cede,/ al azar no suspira, ni se entrega al Destino.../ Ahora sabe querer, y quiere lo que puede./ Renunció al imposible y al sin querer divino” (Machado, 1921: 39).

“Morir, dormir...” retoma la vieja relación entre Hýpnos y Thánatos. El modelo es el famoso soliloquio que Shakespeare pone en boca de *Hamlet* (c. 1600) en el acto III, escena primera de la obra (“To die, to sleep, to sleep, perchance to dream”), que empieza: “To be, or not to be, that is the question”. Hemos visto que Machado lo recordaba al referirse a *Ars moriendi* en su discurso de ingreso en la RAE. Era una frase que ya Unamuno, en *Niebla* (1914) —donde Manuel Machado es citado— había puesto en boca de Augusto Pérez antes de morir: “¡Morir..., dormir..., dormir... soñar acaso!...” (Unamuno, 2000: 292). *Hamlet*, por su carácter dubitativo e intelectual, y por mostrar su vida interior en un escenario, es uno de los (anti)héroes modernistas por antonomasia, como ya había señalado Azorín en *La voluntad* (1902, segunda parte, capítulo XIV).

Lo novedoso es que Manuel Machado escribe un diálogo neopopularista entre una madre y un hijo, en un breve poema que, por llamarlo de algún modo, podríamos considerar una heterodoxa silva octosílaba e incluso, forzando las cosas, una seguidilla compuesta, hecha con octosílabos y tetrasílabos, a modo de pie quebrado casi continuo (trisílabo en el verso final). Toda la composición tiene rima aguda y una estructura anafórica y repetitiva, he-

cha de infinitivos: “Hijo, para descansar,/ es necesario dormir,/ no pensar,/ no sentir,/ no soñar.../ —Madre, para descansar,/ morir” (Machado, 1921: 41). Los versos finales actúan a modo de epifonema sentencioso, reforzando así su empaque neopopularista. En síntesis, para descansar no basta con matar la voluntad, sino que hay que morir. Es una idea que ya estaba presente en el título dado a un soneto de Quevedo (1987: 183), “Desea, para descansar, el morir”, que empieza precisamente afirmando: “Mejor vida es morir que vivir muerto”.

Antonio Machado parece responder a su hermano desde uno de los “Proverbios y cantares” (el LXXXI) de *Nuevas canciones* (1924), escrito con un parejo aire popularista pero con un tono completamente distinto: “Si vivir es bueno,/ es mejor soñar,/ y mejor que todo/ madre, despertar” (Machado 1989, I: 642). Recordemos, por otra parte, que Manuel Machado había escrito un precedente del estado de completo nihilismo espiritual que manifiesta “Morir, dormir...” en el poema “Otoño”, incluido en *Alma* (1902), cuya segunda estrofa dice: “La hoja seca,/ vagamente,/ indolente,/ roza el suelo.../ Nada sé,/ nada quiero,/ nada espero./ Nada...” (Machado, 2000: 124-125, vv. 6-13).

“Música *di camera*” reúne tres poemas nuevamente con expresión de madrigal desencantado. El título, con ese italianismo (por “de cámara”, es decir, música compuesta para un reducido número de instrumentos), remite tanto a su aire musical como a su tono menor, recogido e íntimo. Es reseñable destacar que, cuando Manuel Machado quiso definir en 1938 su quehacer lírico en el discurso de ingreso para la Real Academia Española, usó de nuevo este sintagma, explicando su significado (y, a la vez, captando la benevolencia de su auditorio): “poeta yo menor, poeta ‘di camera’, poeta del matiz, del siesnoés y del gesto inacabado” (Machado, 1940: 19).

Lo cierto es que los madrigales de “Música *di camera*” son mucho más juguetones y ligeros que los “Dolientes madrigales” o que las posteriores “Rosas de otoño”. El primero y más extenso es una silva heterométrica que destaca por su ritmo leve y tintineante; es uno de los preferidos de Gerardo Diego (1974: 236-239). El sujeto lírico declara (con hipérbaton, encabalgamientos y la locución adverbial “no más”, con la que Darío, 1998: 339 había empezado sus *Cantos de vida y esperanza*) que después de su muerte emocional ya solo podrá escribir estilizados madrigales “para las flores y las mujeres”.

Cita con gracia varios tópicos habituales de los mismos, como el aurisecular de la gota de sangre en la amada (con el nombre literario de “Luscinda”, que rememora a la “Lucinda” de Lope de Vega) al coger una rosa (recordemos los poemas ya citados de Góngora y José Navarro), en unos versos de renovada metamorfosis sensorial, con rima interior y heptasílabo final: “gota de sangre, roja como guinda,/ en el pétalo rosa del dedo de Luscinda/ al coger una rosa...”). O los ojos negros de las niñas (con el juego entre “las niñas de los ojos”, es decir, las pupilas, y “las niñas de los ojos negros” (en Andalucía se llama también niña a la mujer joven), que además son “allegros”, es decir, figuradamente, la vista de estas niñas excita el corazón del poeta, que por eso late en un tempo rápido, como indica el término musical. Es una estrofa además capaz de combinar rítmicamente dos heptasílabos, un octosílabo y un decasílabo. En contraste, el verso final (un eneasílabo, como el que cerraba la primera estrofa) introduce una idea sugerente, muy del gusto simbolista: “Y charlaré como las fuentes...” (Machado, 1921: 47-48). No hará falta citar la importancia de la fuente como reservorio del enigma y de lo trascendente en tantos poemas modernistas, empezando por los de su hermano Antonio Machado.

El segundo es un breve y leve juguete rítmico, como solo Manuel Machado sabía hacerlos, que combina pequeñas estrofas de un trisílabo y dos heptasílabos, y que juega con el nombre de la mujer, “Consuelo”, cuyo nombre le sabe como un “caramelo” (en rítmica gastronomía sexual), y recuerda el oro de su pelo —al motivo había dedicado “Mimí, la modelo” en *Caprichos* (1905)— junto a sus ojos azules, porque sin ellos no hay cielo. Son tópicos femeninos recurrentes desde la lírica petrarquista (recuérdese, por ejemplo, el final de “Ojos claros, serenos” de Cetina). Ya vimos cómo la *ingravidéz* de la pieza fue alabada tanto por Jorge Guillén como por Eduardo Gómez de Baquero.

El tercer poema, todavía más breve que el anterior, consta de dos estrofas de tres versos, el primero endecasílabo y los otros dos heptasílabos, con rima Abc Abc. En realidad, salvo por el juego métrico, es un madrigal sencillo, a no ser que interpretemos que lo que el sujeto lírico le dice a la dama es lo que será para él tras su desaparición: aroma, melodía, embeleso, aire de la mañana o flor en su cabellera, y que, con esos elementos casi intangibles, le dirá lo que se dice en un beso, es decir: un sentimiento sin necesidad de palabras.

A continuación se inician los sonetos del poemario. Y ya sabemos que Antonio Machado consideraba los de Manuel como los mejores de su tiempo¹⁷. “Rosas de otoño” consta de dos sonetos endecasílabos, donde el poeta se dirige a una mujer y retoma nuevamente el tema del amor de senectud, como ya indica el título de la serie: una floración tardía y breve del deseo, ya próxima al invierno de la vida, a su final. El tono oscila entre la melancolía y el autoengaño esperanzado del que sabe que no dispone de mucho tiempo. Jacinto Benavente había estrenado en 1905 un drama teatral de título homónimo, *Rosas de otoño*, y Valle-Inclán había publicado en 1902 la novela *Sonata de otoño*, donde también aparece este sentimiento de melancolía por un amor del pasado. No obstante, los poemas no tienen mucho que ver con estas obras. Como ya he dicho antes, Anacreonte desarrolló el tema, que luego fue retomado por la lírica aurisecular.

El primer soneto expone el motivo petrarquista del retrato de la dama. Recordemos que en “Dolientes madrigales”, I, aparecía una preconcepción del mismo, el reflejo del rostro de la amada en el anillo. No sabemos si los hermanos se pusieron de acuerdo, pero el mismo tópico desarrolla Antonio Machado en los tres sonetos que conforman “Glosando a Ronsard y otras rimas”, de *Nuevas canciones*, 1924 (como ya señaló Vivanco, 1975-1976: 92), que precisamente se inician con el epígrafe: “Un poeta manda su retrato a una bella dama, que le ha enviado el suyo” (Machado, 1989, I: 648). Ciertamente, Ronsard es uno de los poetas del renacimiento francés que más y mejor desarrollan el tema del amor de senectud, y en sus poemas aparece también con relativa frecuencia el motivo del retrato¹⁸. En la biblioteca de los Machado que se conserva en Burgos hay una antología de su obra: Pierre de Ronsard, *Lirique & Amoureux*, París, La Sirène, 1922, aunque los sevillanos conocerían la obra del autor de “la Pléiade” mucho antes. También es cierto que los sonetos de los hermanos son muy distintos entre sí, aunque coincidan en el tópico del amor en la vejez, el retrato de la amada y en algún

¹⁷ “Después del soneto de Góngora y alguno de Calderón, no hay más sonetos en castellano que los de Manuel Machado”, Machado, 1989, II: 1155. *Vid.* además Sabido, 1986.

¹⁸ Por ejemplo, en sus distintas variantes, en los sonetos 29 y 30 del *Libro primero de los amores* y en los números 49, 51 y 63 del libro primero de los *Sonetos para Helena* y los números 3, 18, 44 y 69 del libro segundo.

otro detalle filigráfico con un similar origen, como los del arco y la aljaba de Cupido o el amanecer del día como metáfora de la esperanza.

El motivo del retrato de la amada, a partir del petrarquismo, suele manifestarse habitualmente de dos maneras distintas: la ponderación de que no hay pintor capaz de reproducir su belleza (así lo encuentro, por ejemplo, en sonetos de Luis de Ulloa y Pereira, Miguel Colodrero de Villalobos o, burlándose del tópico, Lope Vega¹⁹) y el ensalzamiento todavía mayor de que su retrato está plasmado en el interior del poeta (el famoso “Escrito está en mi alma vuestro gesto” del soneto V de Garcilaso)²⁰. La variante que emplea Manuel Machado es distinta, puesto que pide a la dama que le envíe su retrato, aunque es cierto que, implícitamente, lo tiene grabado en su interior, puesto que describe su belleza antes de tenerlo. Este retrato, en el Siglo de Oro, consistía en una pequeña pintura de uso privado, reservada solo para los familiares y las personas más próximas, pero en 1921, cuando Machado escribe el poema, bien podría tratarse simplemente de un retrato fotográfico.

Precisamente, la frase “Mándame tu retrato...” se repite anafóricamente al comienzo de los dos cuartetos: en el primero se describen los ojos de la amada, con sugerentes comparaciones con elementos de la naturaleza (lagos, ocasos, noches), incluyendo con acierto un término gallego: “luar” (“luares magos”), la luz de la luna²¹. En el segundo, la descripción se prolonga con el rostro, el cabello y el cuello, siguiendo la tópica filigráfica renacentista. “El dulce cuello” puede recordar a “el hermoso cuello blanco, enhiesto” del soneto XXIII o a la “dulce garganta”, de la Égloga primera de Garcilaso; pero la triple rima interior aliterativa y paronomásica del verso siguiente, “que inicia de inclinarse la delicia” es un genial hallazgo machadiano, al igual que “La caricia de tu cara” (Machado, 1921: 55).

¹⁹ Lope de Vega, “No se atreva a pintar su dama muy hermosa por no mentir, que es mucho para un poeta”, *Rimas del licenciado Burguillos*, 1634; Luis de Ulloa y Pereira, “Al pintor que no sacó parecido el retrato de Celia”; Miguel Colodrero de Villalobos, “Habiendo perdido un retrato de la amada”. Los dos últimos en Blecuá, 1984: 257-258 y 356.

²⁰ Manero Sorolla 1990 no dedica ninguna entrada al motivo del retrato. *Vid.* Campbell, 1990; Bolzoni, 2008; Pich, 2010; Gargano, 2012 y Ponce Cárdenas, 2012.

²¹ Ors 1982: 86 señala que el término se difundió especialmente gracias a la “Cántiga” de Manuel Curros Enríquez “No xardín una noite sentada/ ó refreixo do branco luar”. Fue musicada por Cesáreo Alonso Salgado y se convirtió en una popular muñeira.

En el primer tercero el estribillo introduce una variación (“Mándame aquel retrato que en el fondo/ tiene un jardín...”), que da lugar a la parte más novedosa del soneto, pues el sujeto lírico se figura que ambos se pierden por la miniatura del mismo, con dos imágenes que metamorfosean con acierto el propicio *locus amenus* en un espacio sentimental: “en lo hondo / de un beso” (enaltecido: “como nunca se ha besado”) y “por la senda sin fin de la ternura” (Machado, 1921: 56).

En “Rosas de otoño”, II, el sujeto se dirige a “Georgina”, nombre poco frecuente en España, y que se introduce sobre todo en el siglo XIX, procedente de Gran Bretaña, debido a la llamada época georgiana y a sus cuatro reyes hannoverianos George I, II, III y IV (que reinaron de 1714 a 1830). La Georgina más famosa en la poesía castellana es seguramente la peruana (e inexistente) Georgina Hübner, a quien Juan Ramón Jiménez dedicó una conmovedora elegía en *Laberinto* (1913). En todo caso, es un nombre un tanto exótico, que conviene a una amada inventada de cariz literario.

El soneto opone claramente los cuartetos y los tercetos. En los primeros, el sujeto lírico observa el llanto de la amada (primer cuarteto), e interpreta su melancolía como efecto de una pasión tardía declinante, de corazones yertos y con la “aljabá del Amor” vacía (segundo cuarteto). Son versos con cierto aire conceptista, a lo que contribuye singularmente tanto el hipébaton con encabalgamiento de los dos primeros versos (“que vivir es pena/ publicar he”) como las paronomasias “pienso que piensa” y “que es tarde ya esta tarde”, así como la personificación del dios Amor (Machado, 1921: 57).

En los tercetos, como respuesta al decaimiento de Georgina, el sujeto trata de animarla mediante lo que parece, en el contexto del poemario, un posible autoengaño o un breve renacimiento de la pasión: la estrella del crepúsculo anuncia la aurora y la mañana (también personificada), y en este nuevo tiempo, propicio al optimismo y la vida, regresa el dios Amor con sus atributos, el “arco tenso” y la “venda grana”, casi a modo de epítetos mitológicos. De nuevo, esta parte del soneto se inicia con hipébaton y encabalgamiento, y el tono de exaltación que indican las exclamaciones de los versos 9-10 se prolonga en un ritmo cada vez más acelerado, debido a la yuxtaposición copulativa de elementos bimembres hasta el final del poema. Si el soneto comienza con pena acaba con alegría, y el Amor que aparece con la aljabá vacía al final de los cuartetos (v. 8) vuelve a tener su arco tenso,

dispuesto a herir a los amantes, en el verso de cierre (v. 14, Machado, 1921: 58). En *Phoenix* (1936), hay otro soneto, “Crepúsculo”, que parece una variante de este.

Manuel Machado eliminó del libro el siguiente poema, “Piedra preciosa”, un rotundo soneto alejandrino, de nuevo con un significado crepuscular, que recuperaría en *Phoenix* (1936), justo delante del citado “Crepúsculo”, formando así una pareja de sonetos. Quizá lo hizo para no caer en una reiteración innecesaria, o por no romper la serie de sonetos endecasílabos de *Ars moriendi*, que culmina con “Ocaso”, uno de sus mejores y más famosos poemas²². Con la metáfora del crepúsculo, tan habitual en la lírica simbolista y modernista, Machado expresa su apetencia de ataraxia, de abandono y de muerte. El soneto se organiza claramente en dos partes: la primera, los cuartetos, donde representa, de forma marcadamente sensorial, un crepúsculo marino, personificando la lucha entre el día que no quiere morir, el mar que suspira y el sol, que tiende su frente sobre el lecho acuático; la segunda, los tercetos, interiorizan el crepúsculo para representar la decadencia del sujeto lírico, que concluye en el epifonema de los dos versos finales. En la primera parte volvemos a encontrar hipérbaton, elementos sensoriales negativos (suspiro, muerte, hundido, deshecho), marcado cromatismo crepuscular (garras de oro, dorada frente, brasa cárdena) y una adjetivación suntuosa (lánguido, sonoro, potente, y los ya señalados epítetos de color).

La segunda parte marca de inmediato el paso de la naturaleza al sujeto lírico con una anáfora cuatro veces repetida en versos de estructura paralela y puramente nominal (un sustantivo rodeado de dos adjetivos) que se diluye en puntos suspensivos: “para mi pobre cuerpo dolorido,/ para mi triste alma lacerada,/ para mi yerto corazón herido,/ para mi amarga vida fatigada...”. Esta gradación, de aguda decadencia vital y espiritual, acaba con un epifonema que enlaza con la primera parte del soneto y expresa metafóricamente su deseo de disolución: “¡el mar amado, el mar apetecido,/ el mar, el mar, y no pensar en nada!...” (Machado, 1921: 62). La repetición

²² El soneto ha sido bien comentado por Diego, 1974: 240-243 y Collantes de Terán, 1975. Partiendo de otros presupuestos lo analiza Badenes, 2003: 212-217, parcialmente adelantado Badenes, 1998-1999: 785: “‘Ocaso’ representa sinecdóticamente (...) la muerte de un dandi que es la poesía de Manuel Machado”.

anafórica y el paso de una estructura bímembre a otra trimembre cierra de modo perfecto el poema, con una exclamación que acaba siendo un ruego cargado de sobrio patetismo emocional. Este poema es un primer cierre del poemario, que enlaza con su inicio. Un cierre climático, que culmina con la apatencia de disolución en la naturaleza, en el anochecer del día y de la vida.

Tras la eliminación de poemas que nada tenían que ver con el tono decadente del conjunto, *Ars moriendi* se cierra con “Regreso”, una silva arromanzada, la composición más extensa del libro, que renueva dos motivos clásicos: el *Beatus ille* y el *Menosprecio de corte y alabanza del aldea*²³. La silva se divide en cuatro partes, cada una acabada por un verso repetido, a modo de estribillo, y una separación estrófica, que corresponden a la despedida del sujeto (por este orden) de las “tardes campestres”, de sus noches y de sus mañanas, frente al regreso a una ciudad caracterizada negativamente en la parte final. De este modo, la contraposición vida/ muerte, presente en todo el poemario, se acrecienta ahora con la correspondiente a campo/ ciudad, donde el primero, desde un punto de vista tradicional y bucólico, representa la vida, el optimismo y la naturaleza, y el segundo, la muerte, el pesimismo y lo artificial.

Cada una de las tres primeras partes es una despedida melancólica del ciclo de la naturaleza (tardes, noches, mañanas) desde la evocación de un presente que señala el fatídico verso-estribillo con que concluyen: “¡Adiós, adiós, que la ciudad me llama!” (Machado, 1921: 83-85). Estas palabras recuerdan a la famosa imprecación de Ronsard en su elegía contra los leñadores del bosque de Gastine, que el poeta frecuentó en su infancia: “Adieu, vieille forest, adieu, testes sacrées,/ De tableaux et de fleurs autrefois honorées”, que también repite en uno de sus *Sonetos para Helena* (el número 76 del Libro segundo): “Adieu forest adieu!”²⁴.

²³ Hace un magnífico comentario del poema Reyes Cano, 1975. Introduzco varias novedades en mi análisis, más sintético que el suyo, al que remito para completarlo.

²⁴ Ronsard, “Elegies/ Escoute, boucheron, arreste un peu le bras”, 2000: 220, y 1982: 332. Reyes Cano, 1975: 199 destaca otros versos próximos de Juan Ramón Jiménez, correspondientes a “Víspera”, *Diario de un poeta recién casado*: “¡Adiós!, ¡Adiós! ¡Adiós a todas partes, aún sin irnos, y sin querernos ir y casi yéndonos!/ (...) ¡Adiós, desde mañana —y ya sin casa—”, vv. 17-18. Jiménez, 1976: 229.

La descripción idealizada y bucólica de la naturaleza en las tres primeras partes, organizadas incluso con un relativo paralelismo sintáctico, está llena de dulzura y sensorialidad, con evocaciones sinestésicas que combinan lo cromático y lo auditivo (“alamedas rosadas”, “aire delgado”, “silencio claro”, etc.). Todo es símbolo de un estado de ánimo de pureza y bienestar. La tarde, en concreto, con sus referencias pastoriles, está cercana a poemas como “Hermosas alamedas”, de Lope de Vega (2023: 261-262), y a la concreción del motivo en los primeros poemarios de Juan Ramón Jiménez y de Antonio Machado, de común procedencia grecolatina. La noche es descrita con un ritmo más cadencioso, y su armonía celeste —“noche de paz y de salud y de sueño”—, donde el “fulgor de los astros” es “imán de la mirada”, en acertada imagen, parece traer un eco lejano de la “Noche serena” de fray Luis de León. Finalmente el amanecer es un “allegro matinal”, una sinfonía sensorial, cromática y auditiva, llena de delicias, una “eterna juventud” que abre “los ojos y las rosas”, renovando así el ciclo la vida (Machado, 1921: 83-84).

Frente a esta naturaleza idealizada bucólicamente por Machado, la estrofa final rompe antitéticamente esta unidad y estructura: un primer verso repite en anadiplosis el verso-estribillo, que ahora se prolonga negando todo lo anterior: “¡Me llama la ciudad —que ignora el cielo,/ y la tierra, y el agua,/ y el sol, y las estrellas—”, a la vez que la enumeración y el polisíndeton hacen que su ritmo se acelere de forma nerviosa, reduciendo los versos a heptasílabos, que se cargan de cultismos y de palabras esdrújulas. La descripción de la urbe la asemeja a un monstruo de metal, y parece condenar su progreso maquinista: “febril y jadeante, apresurada,/ con su aliento mefítico/ y su llanto y sus máquinas,/ sonora de metales,/ infecta de palabras!” (Machado, 1921: 85). Es una caracterización pesadillesca de la ciudad moderna, no lejana a la de Darío en la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”, a la de Juan Ramón Jiménez en *Diario de un poeta recién casado* (1917) o a la posterior y cinematográfica de Fritz Lang en *Metrópolis* (1927). Los dos versos finales tienen una estructura paralela y el último, además, “infecta de palabras”, supone una condena no solo física, sino también moral, de la urbe, renovando así el motivo clásico del *menosprecio de corte*. Estas “palabras infectas” suponen no solo el final de la vida sencilla y bucólica del campo, sino también el fin de la poesía y el fin del poemario, en un cierre anticlimático, como un epílogo que se despidе dulcemente de la vida. Así acaba *Ars moriendi*. Manuel Machado

vuelve a enfrentarse consigo mismo, mostrando su estado de alma a través de una serie de composiciones que nuevamente son un autorretrato de su personaje lírico y, tras él, de una parte importante de su vida²⁵.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALARCÓN SIERRA, Rafael (1993). "Otros poemas de Manuel Machado". *ABC Cultural*, n.º 101, 8 octubre: 16-18.
- (1999). *Entre el modernismo y la modernidad: la poesía de Manuel Machado (Alma y Caprichos)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- (2000). "Contra Manuel Machado: la deconstrucción de su no-identidad en *El mal poema*". *Hispanic Review*, vol. 68, n.º 2: 161-181.
- (2008). *El mal poema de Manuel Machado: una lírica moderna y dialógica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ANDRENIO [Eduardo Gómez de Baquero] (1922). "Los poetas del día / Nuevos versos de Manuel Machado". *La Época*, 6 de mayo: 5.
- (1929). "El *Ars Moriendi*, de Manuel Machado". *Obras completas vol. II. Pen Club. I. Los Poetas*. Madrid: CIAP/Renacimiento, 229-233.
- ANÓNIMO (1920). "Panorama ultraísta (Risa, sonrisa y eutrapelia)". *Grecia*, vol. III, n.º 43, 1 de junio: 16.
- ANÓNIMO (1920). "Panorama ultraísta". *Grecia*, vol. III, n.º 48, 1 de septiembre: 16.
- AZÁCETA, José María, ed. (1984). *Poesía cancioneril*. Barcelona: Plaza & Janés.
- BADENES, José Ignacio (1998-1999). "La muerte de un texto dandi: nihilismo decadentista en el discurso poético de Manuel Machado". *Letras Peninsulares*, vol. II, n.º 3: 775-790.
- (2003). *Performing the Dandy. Manuel Machado and the Anxiety of Masculinity*. New Orleans: University Press of the South.
- BARRERA LÓPEZ, José María (1990). "Manuel Machado en las primeras vanguardias". *El Correo de Andalucía*, 16 de marzo.
- BELLAY, Joachim du (1903). *Œuvres complètes*, 3. Paris: Revue de la Renaissance.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1987). *Rimas*. Edición de Juan Carlos de Torre. Madrid: Castalia.
- BLECUA, José Manuel, ed. (1984). *Poesías de la Edad de Oro, II. Barroco*. Madrid: Castalia.

²⁵ Agradezco la generosa lectura del texto original y sus atinadas observaciones a Francisco García Jurado, Jesús Ponce Cárdenas y Francisco Javier Escobar.

- BOLZONI, Lina (2008). *Poesía e retrato nel Rinascimento*. Roma/Bari: Laterza.
- BONET, Juan Manuel (2007). "Antonio Machado y las artes plásticas", *Antonio Machado en Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 163-179.
- BORGES, Jorge Luis (1921). "Ultraísmo", *El Diario Español* [Buenos Aires], 23 de octubre.
- (1974). *Otra inquisiciones (1952). Obras completas, 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- (1997). *Textos recuperados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé.
- BOU, Enric (1991). "Otro autorretrato de Manuel Machado: 'Pintura', de *Ars moriendi*". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, vol. IV, n.º 9: 29-37.
- BROTHERSTON, Gordon (1968). *Manuel Machado. A Reevaluation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1976). *Manuel Machado*. Madrid: Taurus.
- CAMÍN, Alfonso (1927). *Los hombres y los días*. Madrid: Renacimiento.
- CAMPBELL, Lorne (1990). *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th, and 16th Centuries*. New Haven/London: Yale University Press.
- CHABÁS, Juan (1924). "Notas. Manuel Machado: *Poesías. Opera omnia lírica*. Editora Internacional, Madrid-Berlín-Buenos Aires, 1924". *Revista de Occidente*, vol. II, n.º 17, noviembre: 286-291.
- CHABÁS, Juan (1925). "Crítica concéntrica. Manuel Machado". *Alfar* [La Coruña], vol. V, n.º 49, abril: 4-10.
- (1934). "Manuel Machado". *Vuelo y estilo. Estudios de literatura contemporánea. Tomo I (G. Miró, J. Ramón Jiménez, Antonio Machado, Manuel Machado)*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, vol. I, 97-125.
- (1952). "Manuel Machado", *Literatura española contemporánea, 1898-1950*. La Habana: Cultural, 218-231.
- COLERIDGE, S. T. (1895). *Anima Poetae. From the Unpublished Note-Books of Samuel Taylor Coleridge*. Edición de Ernest Hartley Coleridge. Boston: Houghton, Mifflin and Company.
- COLLANTES DE TERÁN, Juan (1975). "La significación subjetiva del paisaje en un poema de *Ars moriendi*, de Manuel Machado", *Doce comentarios a la poesía de Manuel Machado*, F. López Estrada, ed. Sevilla: Universidad de Sevilla, 165-179.
- COTONER, Luisa (1996). *Génesis y evolución de los libros modernistas de Manuel Machado. Apuntes para una historia de sus colecciones poéticas*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- DARÍO, Rubén (1998). *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Edición de José María Martínez. Madrid: Cátedra.
- DIEGO, Gerardo, ed. (1932). *Poesía española. Antología 1915-1931*. Madrid: Signo.

- (1934). *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*. Madrid: Signo.
- (1974). *Manuel Machado, poeta*. Madrid: Editora Nacional.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique (1924). “Antonio Machado, poeta japonés”. *El Sol*, 20 de junio.
- ESPINA, Antonio (1922). “*Ars moriendi* (Poesías). Manuel Machado”. *España*, n.º 323, 3 de junio: 15.
- (1994). *Ensayos sobre literatura*. Edición de Gloria Rey. Valencia: Pre-Textos.
- FERRÁN, Augusto (1969). *Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- GALVÁN, Luis (2013). “Límites de la narratividad: las artes de bien morir”. *Les Cahiers de FRAMESPA*, n.º 14, <http://framespa.revues.org/2407>.
- GARFIAS, Pedro (1920). “De literatura. Manuel Machado”. *El Popular* [Cabra], 28 de abril: 86.
- (1920). “Más sobre Manuel Machado”. *El Popular* [Cabra], 2 de junio: 91.
- (2001). *La voz de otros días (Prosa reunida)*. Edición de J. M. Barrera. Sevilla: Renacimiento.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, ed. (1998). *Entrevistas literarias*. Gijón: Llibros del Pexe.
- GARGANO, Antonio (2012). “*L'ombra ignuda entro 'l pensier figura*. La tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI”. *Criticón*, n.º 114: 33-69.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1907). “El sentimiento poético japonés”. *El Nuevo Mercurio*, abril: 444-459.
- GÓNGORA, Luis de (1986). *Antología poética*. Edición de Antonio Carreira. Madrid: Castalia.
- GONZÁLEZ ALONSO, Pablo (1981). *Cartas a los Machado*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, SAQUERO, Pilar y CAEROLS, José Joaquín, eds. (2008). *Ars moriendi. El Ars moriendi en sus versiones latina, castellana y catalana*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- GUILLÉN, Jorge (1922). “La retirada de Manuel Machado. Circunloquios”. *La Libertad*, 28 de marzo: 5.
- (1922). “El libro blanco”, *La Libertad*, 12 de abril: 1.
- (1980). *Hacia “Cántico”*. *Escritos de los años 20*. Recopilación y prólogo de K. M. Sibbald. Barcelona: Ariel.
- HAINDL UGARTE, Ana Luisa (2013). “*Ars bene moriendi*: el Arte de la Buena Muerte”. *Revista Chilena de Estudios Medievales*, n.º 3: 89-108.
- HERNÁNDEZ CANO, Eduardo (2008). “Campo literario y formación del canon. Algunas notas sobre los años 1919-1924”, *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica: jóvenes investigadores*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 547-558.

- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1976). *Segunda antología poética 1898-1918*. Madrid: Espasa-Calpe.
- KENDALL, J. S. (1923). “Ars moriendi, by Manuel Machado”. *Double Dealer* [Nueva Orleans], vol. V, n.º 26, febrero: 85-86, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uva.x004011400&seq=84>.
- MACHADO, Antonio (1989). *Poesías completas, I. Prosas completas, II*. Edición de O. Macri y G. Chiappini. Madrid: Espasa-Calpe.
- MACHADO, Manuel (1919). “Ars Moriendi”. *Cosmópolis. Revista Mensual*, vol. I, n.º 2, febrero: 376-378.
- (1919). “Intenciones / Los jóvenes del ‘Ultra’”. *El Liberal*, 30 de junio: 1.
- (1919). “Del ‘Ars moriendi’. ‘Examen’. ‘Morir, dormir...’. ‘El poeta de ‘Adelfos’ dice al fin...’”. *El Figaro. Diario de Madrid*, vol. II, n.º 467, 27 de noviembre: 11.
- (1919). “Los poetas del día. ‘Ars moriendi’ [I. ‘Cada intención...’; II. ‘Me hallo muy mal. Sonrí...’; III. ‘Guardo entre mis tesoros de cordura...’; IV. ‘Por uno de esos juegos...’]”. *La Libertad*, 26 de diciembre: 4.
- (1920). “Regreso”. *La Esfera. Ilustración Mundial*, vol. VII, n.º 314, 10 de enero: s. p. [25]. [Dibujo de Zubillaga.]
- (1920). “‘Finisterre’ / ‘Paisaje tricolor’ / ‘Madril florido’”. *Voluntad* [Madrid], febrero: 6.
- (1920). “I. España y Francia. II. Francia inmortal. III. Al mariscal Joffre, vencedor del Marne”. *La Libertad*, 29 de abril.
- (1920). “Al mariscal Joffre, vencedor del Marne”, *El Adelantado de Segovia*, 11 de mayo.
- (1920). “Rosas de otoño. I. II”, *Los lunes de El Imparcial*, 8 de agosto.
- (1920). “Soneto-Prólogo”, Federico Carlos Sáinz de Robles, *La soledad recóndita (Poesías)*. Madrid: Tip. Mora Zaballos, 5.
- (1921). “Intenciones / Ultraísmo y citraísmo”. *La Libertad*, 1 de julio: 5.
- (1921). *Ars moriendi. Poesías*. Madrid: Editorial Mundo Latino.
- (1921b). “Del ‘Ars moriendi’ [I a IV]. ‘Música di camera’ [I a III]”. *Índice*, vol. I, n.º 3: 42-II.
- (1922). “Leyendo. *Imagen*, poemas, por Gerardo Diego. *Estancias de solitario*, por César González Ruano”. *La Libertad*, 10 de agosto.
- (1922). “Los poetas españoles de mañana”, J. M. Gershsberg, *Observando España*. Redactado por Juan de Moreda. Madrid: Imprenta de Pueyo: 85.
- (1924). *Poesías (Opera Omnia Lirica)*. Madrid: Editora Internacional.
- (1936). *Phoenix. Nuevas canciones*. Madrid: Ediciones Héroe.
- (1940a). “Semi-poesía y posibilidad. Discurso de Manuel Machado en su recepción en la Real Academia Española”, M. Machado y José María Pemán, *Unos*

- versos, un alma y una época. Discursos leídos en la Real Academia Española, con motivo de la recepción de Manuel Machado*. Madrid: Ediciones Españolas, 7-113.
- (1940b). *Poesía (Opera Omnia Lyrica)*. Barcelona: Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de F.E.T. y de las J.O.N.S.
- (1942). *Poesía (Opera Omnia Lyrica)*. Madrid: Editora Nacional.
- (1988). *Alma. Ars moriendi*. Edición de Pablo del Barco. Madrid: Cátedra.
- (1999). *Cuentos completos*. Edición de Rafael Alarcón Sierra Madrid: Clan.
- (2000). *Alma. Caprichos. El mal poema*. Edición de Rafael Alarcón Sierra. Madrid: Castalia.
- MACHADO, Manuel y PARADAS, Enrique (1894). *Tristes y alegres / Colección de poesías / con una contera de / Salvador Rueda*. Madrid: Imprenta y litografía La Catalana.
- MANERO SOROLLA, María Pilar (1990). *Imágenes petrarquistas en la lírica española del renacimiento. Repertorio*. Barcelona: PPU.
- MÁRQUEZ GONZÁLEZ, María del Pilar (1979). “Manuel Machado y la brevedad de la vida”. *Gades. Revista del Colegio Universitario de Filosofía y Letras de Cádiz*, n.º 2: 175-214.
- MOREL D’ARLEUX, Antonia (1993). “Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica”, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Manuel García Martín, ed. Salamanca: Universidad de Salamanca, vol. 2, 719-734.
- MORELLI, Gabriele (1997). “Manuel Machado y los jóvenes del Ultra”. *Ínsula*, n.º 608-609: 43-45.
- ORS, Eugenio d’ (1922). “Manuel Machado. Eutanasia / *Ars moriendi* / No todo muere”. *Las Noticias*, 26 de marzo.
- (1923). *Nuevo glosario*. Madrid: Caro Raggio.
- (1947). “Novísimo glosario / ¿*Ars moriendi*?”, *Arriba*, 23 de enero.
- (1947). *Nuevo glosario*. Madrid: Aguilar.
- (1998). *Último glosario, II. De la ermita al Finisterre*. Edición de A. García Navarro y Ángel d’Ors. Granada: La Veleta.
- (1982). “Manuel Machado y Galicia”. *Letras de Deusto*, vol. XII, n.º 23: 77-95.
- PÉREZ FERRERO, Miguel ([1952] 1973). *Vida de Antonio Machado y Manuel*. Madrid: Espasa-Calpe.
- PICH, Federica (2010). *I poeti davanti al ritratto: da Petrarca a Marino*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.
- QUEVEDO, Francisco de (1987). *Poemas escogidos*. Edición de José Manuel Blecu. Madrid: Castalia.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2012). “La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento”. *Criticón*, n.º 114: 71-100.

- REYES CANO, Rogelio (1975). "El poema 'Regreso' o el sentido de lo 'literario' en la poesía de Manuel Machado", *Doce comentarios a la poesía de Manuel Machado*, F. López Estrada, ed. Sevilla: Universidad de Sevilla, 181-208.
- RONCARD, Pierre de (1982). *Sonetos para Helena*. Edición y traducción de Carlos Pujol. Barcelona: Bruguera.
- (2000). *Poesía*. Edición y traducción de Carlos Pujol. Valencia: Pre-Textos.
- RIVAS PANEDAS, José (1919). "Nosotros los del Ultra". *Cervantes*, julio.
- (1919). "Nosotros los del Ultra". *Grecia*, vol. II, n.º 25, 20 de agosto: 14-15.
- (1919). "El poema de la ictericia universal". *Grecia*, vol. II, n.º 32, 10 de noviembre: 7.
- SABIDO, Vicente (1986). "El arte del soneto en Manuel Machado". *Revista de Literatura*, n.º 95: 115-127.
- SALUDES MUCIENTES, Begoña (1998). "Manuel Machado y 'los poetas españoles de mañana': una visión de la poesía del Ultraísmo y más notas sobre la historia del Modernismo". *Anuario de Estudios Filológicos* [Cáceres, Universidad de Extremadura], vol. XXI: 353-382.
- UNAMUNO, Miguel de (2000). *Niebla*. Edición de Mario J. Valdés. Madrid: Cátedra.
- VEGA CARPIO, Lope de (2023). *Lope de Vega: poesías escogidas*. Edición de Antonio Sánchez Jiménez. Jaén: Universidad de Jaén
- VILLENA, Luis Antonio de (1984-1985). "Recapitulación y decadencia (Sobre *Ars moriendi* de Manuel Machado)". *Calicanto* [Huelva], n.º 1-2: 54-57.
- (1986). "Recapitulación y decadencia (Sobre *Ars moriendi* de Manuel Machado)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 428: 124-130.
- (1988). "Recapitulación y decadencia (Sobre *Ars moriendi* de Manuel Machado)". *Máscaras y formas del Fin de Siglo*. Madrid: Ediciones del Dragón, 219-230.
- VIVANCO, Luis Felipe (1975-1976). "El poeta de *Adelfos* (Notas para una poética de Manuel Machado)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 304-307, I: 70-92.
- YOSHIDA, Saiko (1973). "Comentario a dos poesías de Manuel Machado, 'Adelfos' y 'Ars moriendi'". *Hispanófilos*, n.º 29: 56-62.

