

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA



Aproximación al estudio fonostilístico de *Apolo* y *La fiesta nacional*

Por:

M^a del Mar Sánchez García

Tutor: Manuel Romero Luque

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Presentado como requisito para optar al título de Graduado en Filología Hispánica

Sevilla, junio 2019

ÍNDICE

	Página
1. Introducción.	1
2. El papel de la fonoestilística en el estudio poético de Manuel Machado. Marco teórico.	2
3. Ritmo, métrica y asonancia	6
4. La sugerencia vocálica en <i>Apolo</i> y <i>La fiesta nacional</i>	14
5. Estudio fonoestilístico de los sonidos consonánticos en <i>Apolo</i> y <i>La fiesta nacional</i>	18
6. Conclusiones.	23
Bibliografía.	25

1. Introducción

El presente estudio se centra en la figura de Manuel Machado como pieza clave en la renovación de la poesía española del siglo XX. Su poética es la reacción contra las corrientes que pretendían hacer del arte una forma fija. Lo que pretende Machado, es “hacer un trozo de vida; dar a la música un calor sentimental en vez de considerarla como arquitectura sonora; pintar el alma de las cosas para no reducirse al papel de un fotógrafo”.¹ La figura de la cámara fotográfica nos hace comprender el planteamiento que hacen los poetas modernistas sobre su labor en la sociedad y es clave para entender *Apolo. Teatro pictórico*. El libro se publicó en 1910 y se trata de una recopilación de sonetos en la que el poeta viaja a través de sus versos por el museo de su alma. Su poesía es un trozo de sus impresiones, de lo que ha vivido. Quizás por eso el poeta no encuentra mejor manera de expresarlo en sus versos que los procedimientos fonoestilísticos. Se trata, en parte, de una búsqueda metafísica con la que, efectivamente, no pretende competir una cámara fotográfica. *Apolo* destaca dentro de la producción del poeta por ser el libro con el mayor número de sonetos, concretamente el 14,29%² de los sonetos machadianos se encuentran en este poemario. El segundo libro elegido es anterior a *Apolo*. Se trata de *La fiesta nacional*, un pequeño opúsculo publicado en 1906 y en el que el autor trata de compartir con el lector el abanico de sensaciones de una tarde en los toros. El objetivo que esconde tras la elección de estos dos libros es el contraste de moldes, es decir, contrastar el molde clásico de *Apolo* a la estructura libre y diversa de *La fiesta nacional*. El papel del alejandrino en la renovación modernista es un hecho demostrado por el estudio del profesor Romero Luque, a este análisis serían interesante añadir cómo afecta esta renovación a otras formas métricas. De hecho, uno de los mayores descubrimientos del modernismo es que, como afirmó Dámaso Alonso, “los metros de 3, de 5, de 7, de 9, de 11 y de sus múltiplos (y, ante todo, $2 \times 7 = 14$) eran familiares e intercambiables”.³

Ambos libros surgen en un momento en el que es necesaria una nueva conciencia estética⁴. Dentro de la producción de Manuel Machado este cambio puede apreciarse a

¹ Eduardo L. Chávarri, “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?” en *Gente vieja*, Madrid, (10-04-1902), p. 95.

² La cifra es del profesor Romero Luque (2017), “El soneto modernista (Manuel Machado como paradigma)”, p. 162.

³ Alonso, Dámaso: “La ligereza y gravedad en la poesía de Machado”, en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1969, pp. 49-95, p.58.

⁴ “[...] La emergencia de una nueva conciencia estética y artística que, en un primer momento, para poder emerger y tomar cuerpo, tendrá que manifestarse de espaldas (o contra) la sociedad a la que está destinada. Está en juego la función básica del arte y de la literatura; está en juego, de manera esencial, la función básica de la poesía que, abandonando las glorias cósmicas de Apolo, las complacencias sensoriales de Anacreonte, o los laureles de Píndaro, las argucias didácticas de Horacio... se está haciendo, cada vez más,

partir de la publicación de *Caprichos*, concretamente, desde finales de marzo de 1902⁵ cuando aparece publicado en el republicano *El evangelio* el primer poema que formará parte del libro. El rumbo que decide tomar Machado parece ir encaminado hacia la sugerencia y descifrarla es el principal objetivo del presente estudio. Prueba del interés de la sugerencia de los sonidos en la época es el propio experimento que realiza Baroja en un artículo llamado “Los colores de las vocales”. Uno de los estudios que inspiran el análisis de estos libros es el de D’Ors, ya que el autor habla de unas “ciertas inexactitudes” en la poesía machadiana que pueden resolverse con el estudio, ya que se trata de un juego asociativo. Un ejemplo es el del soneto “Van-Dyck, Un príncipe de la casa de Orange”. Se trata de la alusión al limón en el último verso, obviamente, se trata de una asociación entre el término inglés *orange* y la naranja. El soneto acaba con una llamada al lector para que adivine la significación. Precisamente, la clave está en la sugerencia del limón y la de la naranja y en ella reside la solución a la preferencia del limón por parte del poeta. Es necesario que contemplemos este ejemplo, porque un juego parecido realizará el poeta con las sonoridades en ambos libros. El objetivo del estudio no es otro que legitimar una posible selección fonética, rítmica y léxica en la poesía de Manuel Machado como parte esencial de la renovación lírica de la poesía española de su época, porque, como defiende Pemán, en el discurso de contestación al leído por el poeta en su ingreso en la Real Academia: “el poeta del alma abúlica de cera, de la receptividad sensible y fotográfica, llevaba en sí la imagen exacta de su época.”⁶

2. El papel de la fonoestilística en el estudio del simbolismo poético de Manuel Machado. Marco teórico

En este apartado pretendemos presentar el estudio fonoestilístico en clave de época, es decir, en relación con el simbolismo poético y con Manuel Machado. El estudio fonoestilístico es el resultado de la combinación interdisciplinar de los conocimientos de la Lingüística y el estudio poético. El término fue acuñado por primera vez por Trubetzkoy para referirse a un nuevo campo de la Lingüística, que se encargaría del estudio de los procedimientos fonético-fonológicos en relación con la expresión. Como nos indica el propio nombre de la disciplina, es un método que engloba la fonología y la

cada vez de manera más exclusiva, tras pasar por los lamentos de Marsias, bajada órfica a los infiernos en los que ese yo se ha instalado (o en los que le han instalado).”, Del Prado Biezma, Javier (2010).

⁵ Cfr. Alarcón Sierra, Rafael (2018), p. 16.

⁶ Discursos leídos en la Real Academia Española, con motivo de la recepción de Manuel Machado (1940), p. 129.

estilística. La fonoestilística posee de la fonología el estudio de las funciones del lenguaje, propuestas, en un principio como tres, por Karl Bühler, en 1918, y completadas por Roman Jakobson, en su famosa conferencia “Lingüística y poética” en 1958. Por otro lado, toma también el objetivo de la estilística que es el establecimiento de una serie de rasgos o formas de expresión que caracterizan el modo en el que se expresa un emisor, ya sea por escrito o en lo relativo al campo del habla. Trubetzkoy lo que hace es aplicar el concepto de funciones del lenguaje de Bühler con la finalidad de descubrir una serie de elementos fonológicos que revelan una información del emisor, por ejemplo, la finalidad de su discurso, el modo en el que se expresa, etc. Utilizar el método de la fonoestilística implica una indagación en la teoría general del lenguaje. Según French, el debate sobre la adecuación de las palabras a su forma se remonta a los diálogos de Platón⁷, concretamente al llamado *Crátilo*. El análisis de la cuestión llega hasta teorías modernas. Aunque no es nuestro cometido establecer un listado de autores y citas, es necesario destacar, a modo de marco teórico, las principales ideas de la Lingüística moderna en torno a la cuestión. En primer lugar, destaca Ullman que postula que en todo idioma hay palabras transparentes y palabras opacas, siendo las primeras las que establecen una conexión entre el sonido y el sentido. A estas palabras las designa con el nombre de motivadas.⁸ El hecho de aceptar un estudio de índole fonoestilística nos lleva a trabajar con el concepto de fonosimbolismo, es decir, a aceptar, de una forma u otra, que existe una cierta carga semántica en el sonido capaz de aportarnos una información o una sugerencia. Estos conceptos son una parte importante en los estudios del simbolismo en poesía. Por ejemplo, Fontainer, defiende que, en la poesía, siempre hay dos sentidos el literal y el espiritual. Muy interesante resulta la relación que establece Gadamer entre el símbolo y una resonancia de tinte metafísico. El autor hace referencia a la importancia de la relación que establece la propia etimología entre las palabras *alegoría* y *logos*. Todorov, por otro lado, advierte de la relación del símbolo con lo enigmático y habla de la escritura ciriológica⁹ en los jeroglíficos egipcios. Este tipo de escritura es, según M^a Victoria Utrera, la prueba de la relación entre el simbolismo y la imitación de la realidad.

⁷ Cfr. French, P.L. (1977).

⁸ Cfr. González, Lola (1990). Ullmann opina que en todo idioma hay palabras transparentes y palabras opacas, siendo las primeras las que mantienen una conexión entre el sonido y el sentido. A estas palabras las designa con el nombre de motivadas.

⁹ Para un análisis en profundidad de todas estas referencias, véase: Utrera Torremocha, M^a Victoria (2011).

La época en la que desarrolla Manuel Machado su producción poética está marcada por el simbolismo. No es descabellado pensar que el simbolismo fónico pueda entenderse como una forma más de potenciar el simbolismo en la poesía. Es interesante traer a colación la frase del poeta en la que deja claro el objetivo de su *Apolo*: “Voy, pues, a deciros cómo se pinta hoy con los versos”.¹⁰ Inmediatamente después el poeta afirma: “Lo informan, pues, sentimientos reflejos de arte doblemente tamizados por el pincel y la pluma”. Al igual que los colores para el pintor, los sonidos son la paleta con la que el poeta ha de expresar una emoción y elaborar un objeto artístico. Jakobson reconoce que “el simbolismo acústico es una relación innegablemente objetiva que se basa en una conexión fenoménica entre varios modos de variabilidad diferentes, sobre todo, entre la relación visual y la acústica”.¹¹

El propio lingüista y teórico de la literatura relata que el escritor ruso Veresaev confesó en sus notas íntimas que a veces sentía como si las imágenes fueran "una mera falsificación de poesía genuina".¹² Machado es un poeta plenamente consciente del poder de sugerencia que posee la poesía y hace uso de él, mediante una serie de procedimientos estilísticos. M^a Victoria Utrera, en el ya citado estudio sobre el simbolismo, hace una afirmación, al hablar del pensamiento de San Agustín, que ilustra la concepción del autor simbolista sobre la cuestión:

“El verbo no pertenece a ninguna lengua, sino que se identifica con el pensamiento y el conocimiento interior del hombre en general, aunque puede concretarse en algún signo de cualquier lengua conocida si se desea manifestar un pensamiento. Se trata, por lo tanto, de un verbo interior, prelingüístico, sin sonidos, ligado al alma y determinado por el conocimiento que procede inevitablemente de Dios”.¹³

El planteamiento agustiniano resulta interesante, porque, con el fin de justificar lógicamente la existencia de Dios, está asumiendo que hay realidades sensoriales que se materializan en las palabras. Las analogías propias del simbolismo como estética poética van más allá del uso de la metáfora y la alegoría. Existe en esta poética un afán totalizador, unión de sentidos y sensaciones, tiene que existir la correspondencia. Este término nos ha de remitir inmediatamente a Baudelaire y a la importancia que daba el poeta a la sonoridad en sus poemas. El hecho por el cual resulta clave la idea de san Agustín es porque se puede advertir una relación entre el misticismo y el fonosimbolismo. Este es uno de los principales motivos por los que Max Nordau, escritor y médico de la época decadentista

¹⁰ Machado, Manuel (1913), p. 42.

¹¹ Jakobson, Roman (1975), p. 385.

¹² En Jakobson, Roman (1981).

¹³ Utrera, Torremocha (2011), p. 23.

crítica este misticismo social. El escritor húngaro, líder además del movimiento sionista, se dedica a analizar las costumbres¹⁴ de la época con una perspectiva médica. Ataca al prerrafaelismo, al naturalismo, al decadentismo y al parnasianismo, pero la crítica que nos atañe es la que dirige hacia el simbolismo. Para el autor este misticismo está relacionado con la histeria y, por ende, con el sentimentalismo femenino. La recepción de las ideas de Nordau en España fue importante e incluso encuentran respuesta en *La cuestión palpitante* de Emilia Pardo Bazán. Entre los autores que forman parte de la polémica, destaca José María Llanas, quien en *Alma Contemporánea*¹⁵ (1899) afirma lo siguiente:

“Hay quien considera como extravagancias todas las imágenes de esta índole, cuando en realidad no son otra cosa que una consecuencia lógica de la evolución progresiva de los sentidos. Hoy percibimos gradaciones de color, gradaciones de sonido y relaciones lejanas entre las cosas que hace algunos cientos de años no fueron seguramente percibidas por nuestros antepasados. [...] Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el “modernismo” en literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderlas entre sí formando un solo sentido, como uno sólo formaban ya para Baudelaire”.

Como vemos, para Llanas, el cambio de sensibilidad se debe a un mayor desarrollo de los sentidos en su época, es decir, una especie de evolución sensorial. La propuesta final del autor es el descubrimiento de un emotivismo, que no se atreve a juzgar de manera positiva o negativa. Toda esta cuestión es la prueba de la progresiva agudización sensorial que se va asentando en el arte. La existencia del fonosimbolismo, tiene una implicación en la teoría general del lenguaje que afecta directamente a la arbitrariedad del lenguaje. No obstante, aun dejando de lado su implicación en la creación léxica, si tenemos en cuenta la primacía de lo sensorial en el movimiento artístico simbolista, el estudio fonoestilístico sigue teniendo cabida. Con esto queremos decir que, es parte de la intencionalidad del autor sugerir a través del sonido y, por lo tanto, legítima la búsqueda de esas significaciones en su poética.

En definitiva, consideramos que la importancia que se da a lo sensorial en el simbolismo y, posteriormente, en el modernismo legitiman la aplicación del método fonoestilístico a *La fiesta nacional* y a *Apolo*. Manuel Machado es un poeta de su época,

¹⁴ El título de la obra *Entartung*, que significa, ‘degeneración’, de entrada, ya aporta las claves del análisis que hace el escritor sobre la época. Para el escritor, existen los síntomas de la artificialidad y la extravagancia dentro de la vida urbana. La causa es la excitación de la urbe. En el fondo se trata de la existencia de una emotividad y sensibilidad que, tradicionalmente, se había relacionado con el género femenino.

¹⁵ Para el estudio de Llanas véase: Pitarch, Pau (2003).

que sabe captar y hacer uso de estos recursos simbolistas que apelan a la sensibilidad del receptor, pero también es capaz de reflejar el de otros tiempos gracias al gran conocimiento y capacidad artística que demuestra en ambos libros. Para concluir, diremos que creemos que la perspectiva que ofrece este estudio es la que mejor encaja con su poética y con los objetivos del propio autor.

3. Ritmo, métrica y asonancia

Para realizar este análisis, aceptamos la propuesta de la cita de Hopkins, traducida por Jakobson, de que “el verso es, ante todo, una figura fónica”¹⁶, pero no hay que perder de vista la aclaración que hace el lingüista inmediatamente después: “Principalmente, sí, pero nunca exclusivamente”. Habría que entender, pues, el concepto de verso de una manera más amplia, teniendo en cuenta su dimensión semántica¹⁷ además de la del propio sonido. Esto mismo puede aplicarse a la rima, no es solo la similitud fónica lo que relaciona las palabras finales de un verso. Las palabras pueden relacionarse no solo por la rima, sino también por toda asimilación fónica¹⁸. También son determinantes la longitud y la frecuencia¹⁹ en la significación. Partiendo de estos planteamientos, el objetivo de este apartado es el análisis de ambos libros para tratar de dilucidar si es posible establecer una relación de significados entre las palabras que se encuentran en posición de rima, tratar vislumbrar el significado del ritmo y el papel del metro en la sugerencia.

El ritmo es esencial en la poesía machadiana, porque, como él mismo afirma: “la poética, nuestra [...] se basa en la melodía²⁰; el capricho rítmico es personal. El verso libre francés hoy adaptado por los modernos a todos los idiomas e iniciado por Whitman principalmente, está sujeto a la melodía”. *Apolo* está constituido íntegramente por endecasílabos, por lo tanto, vamos a encontrar todas las variaciones rítmicas establecidas según la posición de los acentos secundarios. Por su parte, *Rojo y negro* presenta mayor

¹⁶ Jakobson, Roman (1975), p. 376.

¹⁷ “Por más que la rima se base por definición en una repetición regular de fonemas o grupos fonémicos equivalentes, sería una simplificación trasnochada tratar el ritmo solo desde el punto de vista del sonido. La rima implica necesariamente relación semántica entre las unidades en rima.”, Jakobson, Roman (1975), p. 377.

¹⁸ Cfr.: Bolinger, D (1950). “Rime, assonance, and morpheme analysis”; pp. 117–136. En este estudio, centrado en el inglés, se defienden conceptos muy interesantes como la relevancia semántica de las llamadas familias ecoicas. Afirma que, a parte del sistema de oposición tradicional de fonemas, hay relación entre las palabras. Es el caso de *cantar* y *canción* (*sing, song*). La etimología se revela importante, porque es la que aporta esta similitud fónica y semántica. El autor trata de realizar una teoría del significado para aplicarla al fonema.

¹⁹ Véase: Bergen, B. K. (2004), pp. 290–311.

²⁰ Darío, Rubén: “Los colores del estandarte” en R. Gullón (ed.), 1980.

variedad de metros y de ritmos, pero este hecho no hace que la innovación fonostilística sea menor en *Apolo*. Ambos libros nos permiten entrar al debate sobre una de las principales innovaciones rítmicas del modernismo: la potenciación de los acentos secundarios. Unamuno es una figura clave en esta cuestión. El insigne catedrático salmantino afirma que Machado ha caído en esta innovación técnica y critica a la Academia por afirmar que los monosílabos son agudos, ya que el autor los considera palabras átonas. Habla de una diferencia prosódica entre el francés y el español que hace de esta acentuación un sin sentido. Sin embargo, parece que el autor se olvida de que el lenguaje poético hace uso de los acentos poéticos equivalente al de los hablantes de un idioma más allá de lo que dictamina la práctica dada no siempre se tiene en cuenta que no pronunciamos palabras aisladas. Así, en el español hablado, hay situaciones en las que se acentúan monosílabos de acuerdo con el proceso de focalización pragmática. Históricamente, el endecasílabo se ha caracterizado por ser un verso suave, con solo tres acentos. La innovación modernista consiste en aumentar o potenciar los acentos secundarios con una intencionalidad clara: jugar, en cierto modo, con la tensión del verso.

Para el análisis de la cuestión rítmica y de la capacidad expresiva del ritmo en *Apolo* comenzaremos con el poema “Zurbarán. Entierro de un monje”:

Dejando la quietud de los sitiales,
en procesión de lívida gordura,
surgen del claustro, en la humedad oscura,
las blancas estameñas monacales.
Campanudos acentos funerales
estremecen la vieja arquitectura,
y el blanco vaho del alba se aventura
por las altas ventanas ojivales.
Despojos son no más, miseria inerte,
polvo que torna, en brazos de la muerte,
a devolver sus átomos al suelo:
que el blanco monje, de virtudes muestra,
rodeado de Santos, a la diestra
de Dios Nuestro Señor, está en el Cielo.²¹

En el primer verso de este soneto aparece la palabra *quietud* y es significativo que el ritmo, mayoritariamente ternario, de este poema parece estar remitiendo al ritmo lento de las campanadas fúnebres, a las que se hace referencia en el primer verso del segundo cuarteto. Este ejemplo también sirve para ilustrar que el endecasílabo modernista se sigue ciñendo a la sutileza con la que fue introducido en el Renacimiento. La fonostilística

²¹ p. 180. Todos los versos del estudio se citan según la edición Fernández Ferrer, Antonio (ed.) *Manuel Machado. Poesías completas*, Sevilla, Renacimiento, 1993.

sostiene que el ritmo significa y, en este soneto, parece que el poeta trata de reproducir un sonido. El hecho puede observarse claramente también en *Rojos y negros*. Para analizarlo tomaremos como paradigma los primeros versos de la obra:

Una nota de clarín
desgarrada,
penetrante,
rompe el aire con vibrante
puñalada...
Ronco toque de timbal.
Salta el toro a la arena.
Bufa, ruge...
Roto cruje
un capote de percal.²²

En esta composición el poeta hace uso del ritmo binario, que, a veces, combina con otros elementos relacionados como la pausa del verso como es la bimetración y la trimetración, en otras partes de la obra. Mediante este ritmo binario, parece que Machado está intentando reproducir los toques de clarín que son cortos, pero intensos como estos versos iniciales de la obra. En este mismo inicio el ritmo trocaico estaría también reproduciendo el ritmo del timbal. Una de las partes en las que se produce uno de los cambios de ritmo centrales de la obra es tras los versos que siguen a los que describen el episodio del tercio de varas. Los versos en los que puede apreciarse esta transición rítmica son los siguientes:

[...]
Y la paz es un charco
de sangre mala y negra;
y aquellos dientes fríos y amarillos...
Un azadón, un esportón de tierra
y aquel montón de arreos
que, como cosa muerta,
junto del jaco muerto,
están sobre la arena.

IV

Ágil, solo, alegre,
sin perder la línea
- sin más que la gracia
contra de la ira -
andando,
mareando,
ritmando
un viaje especial de esbeltez y osadía...
llega, cuadra, para

²² p. 103.

- los brazos alzando -
Y, allá por encima
De las astas, que buscan el pecho,
Las dos banderillas
milagrosamente
clavando... se esquivo
ágil, solo, alegre,
¡sin perder la línea!²³

Como se puede apreciar, los versos pasan de un ritmo que parece avanzar a pasos muy marcados hacia uno que reproduce la agilidad, la gracia y la soltura del banderillero. Todo lo relacionado con el banderillero ha de ser ágil, incluso el ritmo. Al final de este libro, a partir de la composición V, el verso se vuelve más largo y más pausado. Lo que pretende el poeta es reproducir rítmicamente las sensaciones de una tarde de toros. Es lógico que al final del opúsculo, tras la tensión reflejada en los versos centrales, el verso se relaje en el desenlace.

Si el ritmo y la métrica juegan un papel importante en la poética, igualmente, lo hace la morfosintaxis. Unas líneas más arriba hemos hablado de la bimetración y la trimetración. Gerard Manley Hopkins²⁴ consideró tanto la figura de la gramática como la figura del sonido como elementos constitutivos del verso. En lo que atañe a la poética, esta afirmación que habla sobre el paralelismo gramatical se relaciona con el paralelismo en la poesía. El efecto reiterativo buscado con el paralelismo no tiene por qué darse en dos versos diferentes, puede darse en un mismo verso, es decir, en los casos de bimetración o trimetración. En el caso de *Rojo y negro* aparecen muchos paralelismos sintácticos en versos trimembres, es el caso del verso, anteriormente expuesto: “ágil, solo, alegre”. Esta misma pausa morfosintáctica central en el verso aplicada al endecasílabo aparece en muchos versos de *Apolo*. Uno de los sonetos en los que aparecen más endecasílabos divididos por una pausa sintáctica es en “Tiziano. Carlos V”. De los catorce versos, cinco aparecen divididos mediante esta pausa central en tensión con la pausa rítmica del verso y con el consiguiente juego que causa el encabalgamiento:

El que en Milán nieló de plata y oro
la soberbia armadura; el que ha forjado
en Toledo este arnés; quien ha domado
el negro potro del desierto moro...
El que tiñó de púrpura esta pluma,
que al aire en Mulberg prepotente flota,
esta tierra que pisa, y la remota
playa de oro y de sol de Moctezuma...

²³ pp. 105-106.

²⁴ Cfr. Jakobson, Roman (1981), p. 39.

Todo es de este hombre gris, barba de acero,
carnoso labio socarrón y duros.
ojos de lobo audaz, que, lanza en mano,
recorre su dominio, el Mundo entero,
con resonantes pasos, y seguros.
En este punto lo pintó el Tiziano.²⁵

El poeta deja claro, al hablar de *Apolo*, que no pretende solo limitarse al tópico de *ut pictura poesis*. Su intención es reflejar una época, así como otros aspectos²⁶ del cuadro. En la obra de Tiziano, el monarca se encuentra detenido frente al río Elba tras su victoria en la batalla de Mühlberg. Puede que esta división del verso y el efecto que produce en el lector esta división sintáctica tenga que ver con esa división pictórica de planos. Un recurso paralelo es la división del grupo sintáctico-semántico, es decir, el encabalgamiento. Un ejemplo es el primer cuarteto de “Sandro Botticelli. La primavera”:

¡Oh el *sotto voce* balbuciente, oscuro,
de la primer lujuria!... ¡Oh la delicia
del beso adolescente, casi puro!...
¡Oh el no saber de la primer caricia!...²⁷

Podemos observar cómo, en realidad, los tres primeros versos son dos unidades semánticas y sintácticas paralelas encabalgadas. Esta es una innovación poética muy propia del modernismo y apela directamente a la percepción del lector. El hecho de que las dos unidades empiecen y acaben en versos distintos aporta una sensación de continuidad y alargamiento que se remata en el cuarto verso con una unidad sintáctica que sí y concluye en el mismo verso. Este final produce una sensación satisfactoria al acabar el grupo fónico de una manera rotunda y contundente. El objetivo de estos ejemplos no es otro que desentrañar el uso concreto que hace Manuel Machado de las capacidades expresivas del ritmo. El alargamiento o suspensión del verso también puede darse mediante el recurso de la aposiopesis. El mismo cuarteto sirve para el análisis de esta cadencia. En el estudio que hace Romero Luque de “Adelfos” afirma que el poeta usa los puntos suspensivos “creando silencios, transmitiendo sus dudas, incitando al

²⁵ p. 175.

²⁶“Téngase bien en cuenta, sin embargo, que no se trata en este libro de simples transcripciones o descripciones ajustadas al original pictórico y que tengan como fin la simple evocación del cuadro. Yo he procurado la síntesis de los sentimientos de la época y del pintor, la significación y el estado del arte en cada momento, la evocación del espíritu de los tiempos. Y algo más, la sensación producida hoy en nosotros, insospechable para el autor. En una palabra, yo pinto esos cuadros tal como se dan y con todo lo que evocan en mi espíritu; no como están en el Museo, teniendo muy buen cuidado de cometer ciertas inexactitudes que son del todo necesarias a mi intento. Artimañas son estas, si queréis, pero ya os dije que iba a iniciaros en los secretos del taller.” Machado, Manuel (1913), p. 45.

²⁷ p. 173.

lector a que él mismo haga su apuesta”²⁸. El último recurso estilístico destacable y que produce un efecto de intensidad en el verso es el polisíndeton. Aparece significativamente en el último terceto del soneto “Terniers. Escenas de costumbres” de *Apolo*:

Grita furioso, ríe a plena boca,
ansioso bebe y come y gusta y toca,
y hace cosas de perro en los rincones.²⁹

Abarcando ahora el campo de la rima, en el caso de *Rojo y negro*, encontramos varias de las que Jakobson recogió bajo el nombre de rima gramatical, que en manos de un gran poeta deja de ser una rima fácil para ejercer un cometido específico en la obra. Es el caso de la rima interna del verso “rebramando, arrollando”³⁰; lo mismo ocurre con “y de carne palpitante / y sangrante...”³¹ Sin embargo, quizás los versos que más llaman la atención son: “andando, / marcando, / ritmando”.³² En todos los casos, las palabras tienen en común, además de la similitud fónica en la que se basa la rima consonante, el hecho de pertenecer a la misma categoría gramatical. Es notorio que siempre que Manuel Machado recurre a ella en libro lo hace en un verso breve. Esto es porque ayuda a imprimir un ritmo más rápido. Si hay un adjetivo con el que podamos definir el verso corto de *Rojo y negro*, ese adjetivo es *ágil*. El profesor Romero Luque³³, en el detallado estudio que ofrece sobre “Adelfos”, hace una observación muy interesante a los siguientes versos: “Y, antes que un tal poeta, mi deseo primero / hubiera sido ser un buen banderillero”. Advierte que puede parecer que el poeta considera el toreo como empresa incluso mayor a la poética. Sin embargo, aunque este personaje no es tan relevante en la lidia como la figura del espada, se trata de una forma del poeta de asociarlo con la agilidad. En este libro la cualidad es también de índole fónica, ya que va relacionada, por un lado, a la cualidad del banderillero y, por otra, a la del verso. Puede apreciarse si estudiamos con detenimiento el siguiente verso: “Ágil, solo, alegre”.³⁴ Parece que el propio Machado está definiendo el ritmo de su verso. Lo mismo ocurre con el anteriormente mencionado trisílabo “ritmando”, el verso es una síntesis perfecta de como ritmo y rima confluyen en el mismo fin en la poesía del poeta.

²⁸ Cfr. Romero Luque, Manuel (2018), p. 12.

²⁹ p. 186.

³⁰ p. 103.

³¹ p. 104.

³² p.106.

³³ Cfr. Romero Luque, Manuel (1992).

³⁴ p. 106.

Si algo ha destacado la crítica con respecto a la rima modernista es la rima en aguda y esdrújula. Como bien indica Romero Luque, en el estudio anteriormente señalado, “Darío usa con una frecuencia desacostumbrada hasta entonces el verso de terminación aguda, considerado por lo general demasiado marcado y de menor elegancia [...] lo mismo cabe decir de las terminaciones esdrújulas [...] además del hecho de que en nuestra lengua el número total de vocablos con dicha acentuación es muy exiguo³⁵”. Es muy significativo el hecho de que *Rojo y negro* empiece con una rima en aguda como es el caso del verso: “Una nota de clarín”. Sin entrar en detalle aquí sobre la aportación significativa de la vocal /i/, el uso de esta rima parece ser una clara evocación al sonido del instrumento con el que da inicio la fiesta. Otro caso de rima en aguda en el libro es el de andaluz-luz³⁶ que se dan en versos sueltos. No vamos a entrar aquí en el estudio de las rimas interiores tan destacadas por Rubén Darío, porque estaríamos abarcando el campo de la aliteración y eso corresponde a los dos siguientes apartados del trabajo.

Manuel Machado, como buen poeta, trabaja la relación semántica de las palabras que riman al final de verso tal como Jakobson señaló en la afamada conferencia. Comenzaremos analizando algunos casos que llaman poderosamente la atención en *Apolo* como es la relación de similitud fónica que une las significaciones de *lecho* y *pecho*, en el soneto dedicado a *La kermesse* de Rubens³⁷. A pesar de que los personajes están sobre la hierba, y este es el lecho al que se alude en el poema, la rima parece indicar que las cabezas de unos están sobre el pecho de otros. Si observamos el cuadro vemos que la sugerencia se cumple. Significativa es también la relación color-objeto que establece la rima en el soneto “Velázquez, La infanta Margarita”.³⁸ En este poema se relacionan mediante la rima las palabras *tules* y *azules*. Todo parece indicar que el cuadro al que se refiere Manuel Machado es *La infanta Margarita en azul*,³⁹ en el que la dama aparece con un vestido de este color. Un hecho que apoya esta relación es la importancia que tiene el brillo del cabello de la infanta en el cuadro. En el poema aparecen en relación de rima las palabras *destello-cabello*. La prenda a la que se alude metonímicamente en el poema, mediante la palabra *tules*, es el llamado *guardainfante*, que además aparece explícita en el tercer verso del soneto. Otra alusión a la indumentaria mediante el mismo

³⁵ Romero Luque, M. (2017), pp. 119-120.

³⁶ p. 104.

³⁷ p. 178.

³⁸ p. 182

³⁹ El cuadro *La infanta Margarita Teresa con vestido azul* por Velázquez, 1659 se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

procedimiento encontramos en el soneto “Van Laethem, Doña Juana la Loca”.⁴⁰ En ningún momento del soneto se menciona el embarazo de la reina. Sin embargo, la relación entre estas palabras esconde la realidad que se comprueba en la contemplación del cuadro. Una de las asociaciones más conmovedoras es la que propone el poeta entre *caballero* y *perecedero*, que parece estar aludiendo a lo caduco de lo humano ante la contemplación de *El caballero de la mano en el pecho*. Asimismo, establece una relación entre elementos pertenecientes al campo semántico de la religiosidad como son *lirio* y *cirio*. Otra asociación desoladora que parece tener que ver con la condena del poeta a los fusilamientos de la Moncloa, ya que en este soneto el poeta relaciona *infierno* con *eterno*. En la misma composición, también encontramos las palabras *cielo* y *suelo* en posición de rima. Esta relación puede ir más allá de una simple alusión a los dos espacios y tratarse de una posible prolepsis a través de la rima. El fusilado se encuentra arrodillado en el suelo y el destino de su alma será el cielo. En este caso, los términos contrapuestos pueden considerarse antónimos. Este recurso además de tener que ver con la rima se trata de un procedimiento léxico-estilístico. Este recurso ha sido estudiado en los epigramas⁴¹ de Marcial, ya que aparece en un elevado número de composiciones del poeta latino. Aunque el caso queda lejano en el tiempo, la intencionalidad del recurso sigue siendo apelar directamente a la agudeza del lector.

En *La fiesta nacional*, este recurso es igualmente apreciable. Si bien, la heterometría del poema puede hacer que pase desapercibido para los oídos menos atentos:

VII

El gran suspiro, que es la tarde, crece
 como de un pecho inmenso. Palidece
 el sol. Y, terminada
 la fiesta de oro y rojo, a la mirada
 queda solo... un eco
 de amarillo seco
 y sangre cuajada.⁴²

La rima que se da entre *eco* y *seco* y, en posición interna, entre las palabras *oro*, *rojo* y *solo*. En estos versos la relación que nos importa no es solo la meramente fónica, sino la trabazón semántica y de color impresionista en la tarde que se acaba. Parece que *seco* está reproduciendo precisamente el eco evocado en el final del verso anterior. En

⁴⁰ p. 172. La elaboración de la sugerencia que se oculta tras este soneto es detallada por el poeta en *La guerra literaria*.

⁴¹ Para el estudio detallado del recurso aplicado a los epigramas de Marcial, véase: Galán Sánchez, Pedro Juan (2000).

⁴² p. 109.

definitiva, tenemos que relacionar el juego métrico y rítmico de este libro con la búsqueda modernista de nuevos moldes, es decir, de nuevas formas rítmicas. El profesor Romero Luque analiza el papel central del verso alejandrino en esta renovación. La veracidad de esta afirmación es indiscutible. Sin embargo, los dos libros que utilizamos como paradigma en este estudio nos llevan a destacar también el papel del endecasílabo y de los versos cortos en la renovación, como ha quedado demostrado. Por su parte, el uso personal e inteligente de la rima machadiana no solo reta y desafía al lector, sino que oculta una serie de relaciones relevantes, que van más allá de la relación que se establece entre las palabras solo por el mero hecho de compartir sonoridad.

4. La sugerencia vocálica en *Apolo* y *La fiesta nacional*

Manuel Machado afirma sobre *Apolo* que el libro tiene “la ventaja de representar esa transfusión del color a la palabra tan perseguida por los modernos escritores, esa indelimitación entre las dos artes distintas que ha sido [...] tan saludable a los poetas como peligrosa para los pintores”.⁴³ El propio poeta afirma en *La guerra literaria* que los poemas de este libro surgen de una conjunción del pincel y la pluma. No se ve capacitado para establecer una teoría sistemática⁴⁴ y cerrada sobre los colores de las vocales como hace uno de sus modelos franceses, el poeta Rimbaud. Afirma que, al recorrer el museo, la impresión artística entra por los ojos y llega al alma. Lo que hace el poeta es pintar “humanamente las cosas divinas”.⁴⁵ A estos testimonios, que destacan la importancia del color en *Apolo*, se suma el de en *Antología de poetas españoles* que, cuando habla de Manuel Machado, lo describe como “una sensación de colores”. Por otro lado, el color está presente en *La fiesta nacional* desde su subtítulo, *Rojo y negro*. Gerardo Diego⁴⁶ recoge un testimonio del poeta en el que destaca el color de sus propios versos y también su calor. No debe pasarse por alto el paralelismo que establece el propio Machado entre las palabras *color* y *calor*. El objetivo de este apartado es realizar un estudio del uso de las vocales en ambos libros y desentrañar una posible selección léxica conforme a la

⁴³ Machado, Manuel (1913), p. 44.

⁴⁴ “¿Hay realmente sonidos coloreados y colores sonoros? Yo creo que sí, nosotros creemos que sí, y utilizamos estas transfusiones como elemento de arte, lo mismo que se utilizan en la vida la electricidad, el magnetismo y aun el hipnotismo, sin saber todavía muy bien lo que son estos fenómenos. De aquí a sentar una teoría más o menos caprichosa de las vocales coloreadas, como han hecho Rimbaud y otros fantaseadores, hay largo trecho.” *Ibid*, p. 45.

⁴⁵ *Ibid*, p. 60.

⁴⁶ Diego, Gerardo (1974): “Yo, por ejemplo, no abominaba de las corridas de toros, antes cantaba a la fiesta nacional, bárbara y pintoresca y en versos llenos de color y de calor”, p. 29.

sugerencia que producen en el lector los fonemas vocálicos. A esta finalidad se suma la indagación y aportación al estudio de Miguel d'Ors que dedica un capítulo de sus *Estudios sobre Manuel Machado*⁴⁷ a las llamadas por el propio poeta “ciertas inexactitudes” de su poesía, que no deben considerarse bajo ningún concepto como errores, sino como claves de la poética de Machado.

Como referente para el análisis usaremos la conferencia de Sean A. Day⁴⁸ y su indagación en sinestesia. Se trata de un estudio de las vocales basado en la relación entre el fonema y el color. Los resultados del estudio son que la /i/ oscila entre nociones tan contrarias como el negro y el blanco y, es común que se asocie con la luz blanca o el brillo amarillo. El fonema /e/ también es complejo, pero se observa una tendencia a la identificación con “una luz negruzca amarilla”. Por su parte, el fonema /a/ casi siempre se asocia con el rojo. El fonema /o/ es el que presenta mayor variedad asociativa. Por último, /u/ suele asociarse con la noción de oscuridad y es el sonido que se usa en castellano cuando se pretende infundir una sensación de terror en el receptor. Tenemos que tener en cuenta que no estamos trabajando con una sistematización cerrada. A estos datos es posible añadir otros como la tendencia en las lenguas a relacionar la *i*, y en menor medida la *e*, con la noción de pequeño, nítido y altura física, mientras que la *o* y la *a* se asocian a propiedades contrarias como son lo grande, lo oscuro y objetos físicamente más pequeños.⁴⁹ En general, se establece una relación entre las vocales *o* y *u* con los colores más oscuros, *i* y *e* con colores más brillantes, como pueden ser las tonalidades doradas o plateadas, y la *a* generalmente con el rojo⁵⁰. En *La guerra literaria* el propio poeta aporta unas razones por las cuales asocia el sonido /a/ a la blancura y sobre el alcance de la sugerencia en *Apolo*:

Sabido es que, en física, color y sonido no son sino vibraciones del éter, y que el calor y el movimiento se transforman fácilmente en fluidos eléctricos. Y aun en el lenguaje corriente estas transfusiones están aceptadas a condición de haberse convertido en lugares comunes. Y nadie se estremece cuando se dice, por ejemplo, una brillante sinfonía o una pintura cálida... Pues así he llamado yo blanca a la campanada de maitines, como precursora y evocadora del alba, alba que tiene en mi soneto la doble significación de la madrugada real y de los cándidos albores de la pintura italiana, de la pintura en general, que constituye el asunto de la composición. Refiérese ésta más directamente al conocido tríptico de la Anunciación que se admira

⁴⁷ Cfr. D'Ors, Miguel (2000); pp. 55-76. La “inexactitudes” de las que habla el autor no son fruto de errores del poeta, sino cuestiones singulares de su poética que surgen del descubrimiento personal de la poesía pictórica.

⁴⁸ Cfr. S. Day (20004).

⁴⁹ Se trata de un planteamiento de Jakobson (1962) recogido en el estudio de Sean A. Day.

⁵⁰ Cfr. Wembrel (2007).

en nuestro Prado. Pero el solo nombre de Beato Angélico evoca los de sus contemporáneos tan sabidos Giotto, Ghirlandaio, Cimabue, Perugino, el Pinturicchio, ingenuos pintores de escenas santas, albor del Renacimiento, con sus vírgenes de comba frente, hierática apostura y dulces ojos divinamente perfilados; con sus púrpuras uniformes y sus inocentes iluminaciones de oro y seda. Por eso se mientan en el soneto las frentes virginales y las manos de nácar, y se termina la estrofa con una frase sacramental y litúrgica que da la sensación de la ingenua religiosidad de los prerrafaélicos. [M. Machado (1913), pp. 46-47].

Como podemos comprobar en el fragmento, el poeta no se limita a transferir la imagen del cuadro al poema, sino que trata de evocar todo el espíritu de la época a la composición lo que nos abre un gran campo de indagación en lo que a conexiones se refiere. Cuando Machado analiza el poema que da inicio a *Apolo*, destaca el uso de la adjetivación de un sonido con un color. Es el caso del primer verso: “La campanada blanca de maitines”. Se trata de una sinestesia que intenta describir una sensación mediante la evocación del color blanco. Este verso encierra una paradoja o una “inexactitud” ya que los maitines suelen rezarse en la nocturnidad o los primeros rayos del amanecer que no se corresponden con el color blanco. Sin embargo, parece que al poeta lo que le interesa repetir en este verso es la sonoridad de /a/. Como se ha expuesto al principio del apartado, este fonema sí que se asocia con el color rojo o anaranjado del amanecer, y que podría corresponderse incluso con el color bronce de la campana. Algo curioso ocurre en este mismo poema con el pleonasma “ángel celestial” en el verso que da fin al primer terceto. En este sintagma se da una concatenación triple del fonema /e/ en sílabas correlativas. Dentro de la variabilidad de asociaciones que muestra el fonema, tomando como referencia el cuadro, tendría sentido entenderlo como una evocación al rayo de luz amarillenta que atraviesa la imagen, color que comparten las alas y parte del cuerpo del ángel, como confirma el poeta en los últimos versos de la composición. En el cuadro “Primavera” de Botticelli se hace una distinción cromática evidente, asociando los colores claros a la bondad y candidez de las damas. Sin embargo, la figura de Céforo aparece de color azul y grisáceo. La propia palabra *oscuro* que aparece al final del primer verso, con *u* acentuada está evocando quizás a la oscuridad del cuadro, pero me parece mucho más significativa la exclamación “¡Oh [...]!” Junto con un juego rítmico, parece que evoca la oscuridad y el terror que provoca este personaje semiculto, pero presente. Si analizamos el, ya mencionado, soneto “Tiziano. Carlos V” destaca el verso: “Todo es de este hombre gris, barba de acero.” El color gris, junto con los tonos rojizos son los que le interesan evocar al poeta en esta composición. El significante gris, como monosílabo, es tónico, por lo tanto, lo que produce una fuerte sonoridad de /i/. Este fonema tiene la

capacidad de penetrar⁵¹ en nuestro oído como un chillido y parece que en este poema hace referencia al roce del metal de la armadura. Lo mismo ocurre con la significación de la /i/ en el siguiente verso: “con un halo amarillo que horripila.”⁵² Concretamente, tenemos que centrarnos en “amarillo que horripila”. En este verso, que corresponde a “Los fusilamientos de Moncloa”, hay una clara evocación del color amarillo a través de la adjetivación, pero la sugerencia de la /i/ aquí parece evocar el sonido del propio significado de *horripila*. Para acabar con la sugerencia de esta vocal, cabe destacar el caso de “lumíneos ocres” en el soneto “Rembrandt, Lección de anatomía”. De nuevo encontramos una asociación de la /i/ tónica con el color amarillento. También cabe destacar en *Apolo* la sugerencia del fonema /o/ en el primer cuarteto del soneto “Velázquez, La infanta Margarita”:

Como una flor clorótica el semblante,
que hábil pincel tiñó de leche y fresa,
emerge del pomposo guardainfante,
entre sus galas cortesanías presa.⁵³

Concretamente, tenemos que fijarnos la aliteración de /o/ de las palabras *como*, *clorótica* y *pomposo*. En este caso concreto, la sugerencia no tiene que ver con una sugerencia sonido-color, como la que propone Sean A. Day, sino que tiene que ver con las nociones de tamaño,⁵⁴ asociado a lo grande, que se ha constatado en las lenguas. Esto quiere decir, que el uso de la aliteración de /o/ en estos versos iría encaminado hacia la descripción de la opulencia de la vestimenta y todo lo que rodea a la infanta. Sin duda, se trata de una noción de magnificencia que adquiere relevancia en relación con la infantilidad de la niña retratada. Pasando ahora al análisis de *La fiesta nacional*, lo primero que tenemos que destacar es la aliteración de /a/ en la palabra *puñalada*⁵⁵. Como ya se ha expuesto, este fonema parece evocar el color rojo, relacionado en este término con la sangre. En la misma composición, encontramos los versos “Bufa, ruje... / Roto, cruje”. En estos dos versos aparecen las vocales medias /o/, /e/ y la vocal alta /u/. Parece que estos sonidos se están asociando a los ruidos que produce el animal, a la vez que evocan oscuridad. La palabra *sangre* es muy recurrente en el libro y aparece que el fonema /a/ acentuado evoca el color rojo. La misma aliteración asociada a una sugerencia

⁵¹ Véase: González, Lola (1990). El estudio realizado por la autora de la obra de Aldana es uno de los modelos clave del análisis propuesto en este trabajo.

⁵² p. 192.

⁵³ p. 182.

⁵⁴ Véase Day (2004): Tanto Jakobson (1962) como Greenberg (1978) destacan que el fonema /o/ suele asociarse en las lenguas a estas nociones de grande y oscuro.

⁵⁵ p. 103.

similar se produce en “carne palpitante / y sangrante”.⁵⁶ Uno de los versos en los que quizá resulta más fructífera la interpretación léxica en función del fonema /a/ es en el verso y “entre manchas de grana”⁵⁷. Aparte de producirse la aliteración, la palabra final del verso está compuesta en su totalidad por el fonema /a/ y esta sonoridad parece coincidir mejor con la evocación de la sangre que la propia palabra *rojo*. Un caso paralelo es el del verso “un surco negro y grana”.⁵⁸ El siguiente verso resulta muy interesante para la cuestión que estamos tratando: “oro, seda, sangre y sol”.⁵⁹ El oro y el sol suelen relacionarse al mismo color en la iconografía y esta analogía ha producido muchos frutos poéticos a lo largo de la tradición literaria. Resulta cuanto menos curioso que ambos términos están constituidos únicamente por el fonema /o/. Este fonema presenta variabilidad asociativa en el estudio de Day, sin embargo, en este caso parece acercarse a la sugerencia del fonema /e/, luminosidad amarillenta. Unos pocos versos después el lector se encuentra con el verso “polvo, un grito... ¡Una ovación!” En este verso también encontramos la aliteración de /o/. Tres de los acentos que pueden establecerse en este verso se corresponden con una sílaba cuya vocal es la *o*. En este caso la interpretación no va tan encaminada hacia el color, sino a la noción de amplitud o magnificencia, señalas también en el soneto “Velázquez, La infanta Margarita”. En definitiva, hemos visto a través de este análisis cómo puede defenderse una posible selección léxica por parte del poeta teniendo en cuenta no solo la sonoridad de las vocales y la sugerencia que provocan en el lector. Machado se muestra como un poeta que sabe aprovechar uno de los mayores descubrimientos de la poética de su tiempo y deja rastro de unas asociaciones solo visibles para el lector agudo, capaz de considerar la potencialidad expresiva del lenguaje, que, sin duda, para el poeta van más allá de las palabras.

5. Estudio fonoestilístico de los sonidos consonánticos en *Apolo* y *La fiesta nacional*

En esta parte del análisis vamos a centrarnos en los fonemas en la sugerencia que producen los fonemas consonánticos en las obras Machadianas. Tenemos que considerar aquí no solo los casos de aliteración, sino también la onomatopeya y la introducción de

⁵⁶ p. 104.

⁵⁷ p. 107

⁵⁸ p. 108

⁵⁹ p. 103.

palabras con una gran carga expresiva en los poemas de *Apolo* y *La fiesta nacional*. Empezaremos analizando los casos interesantes que aparecen en *Apolo*. En el soneto inspirado en doña Juana la Loca aparece la palabra *quebrada* que parece en sí misma remitir a la ruptura a través del sonido [br]. A continuación, se exponen los versos del primer cuarteto en los que puede comprobarse la sugerencia:

Hiératica visión de pesadilla,
en medio del paisaje está plantada
-alto el brial y la color quebrada-
la reina doña Juana de Castilla.⁶⁰

Lo mismo ocurre con el *quejido* que nos parece oír al leer el soneto “Los fusilamientos de Moncloa”, a través del potente y desgarrador fonema /x/. Caso similar es el de la palabra *balbuciente*, que aparece en el verso inicial del soneto “Sandro Botticelli, La primavera”. El adjetivo se refiere al susurro (*sotto voce*), procede del término latino *balbus* que significaba ‘tartamudo’ y su formación parece casi onomatopéyica, referida a un *bla, bla, bla*, propio del mal hablar. En el soneto “Rubens, La ‘Kermesse’” se da un caso de asociación bastante curioso. Se trata de sonidos formados por grupos consonánticos que contienen algunas palabras, no muy corrientes en el idioma y que aparecen siempre asociadas a una misma noción. Son palabras que podrían considerarse como un grupo independiente debido a su capacidad expresiva, nos referimos a palabras como *relámpago* o *trueno*. Resulta curioso el caso de la palabra *flamenco* del primer verso del poema y la última, la palabra *llamas*. Podría considerarse que el grupo *fl* remite a esta noción de candor. En el mismo étimo de *llama* encontramos también el grupo *fl*.⁶¹ Dentro de este grupo temático, podrían incluirse otras palabras como *fulgor* y sus derivados que, aunque no contienen el grupo exacto, sí que poseen la sonoridad de ambos sonidos. Es necesario traer a colación el quinto verso de “Veronés, Asuntos bíblicos” en el que aparece *fulgura*, asociado a la figura femenina, parece también que con esa noción de destello. El último caso de trasvase de sonidos de la realidad a la poesía que analizaremos es el que aparece en el segundo cuarteto del soneto “Murillo, Escuela sevillana”:

⁶⁰ p. 172.

⁶¹ Véanse: Hockett (1954) y Bergen (2004). Este planteamiento lingüístico, que trata de establecer grupos semánticos de palabras basados en grupos consonánticos, es muy discutido, porque no encaja bien con las teorías que ven la composicionalidad como una característica definitoria de complejidad morfológica, por ejemplo, el modelo de Hockett. Afirmar esto es admitir que estos *phonaesthemes* y, en definitiva, el fonosimbolismo tiene un papel importante en la creación léxica.

El niño -alma de pájaro- gorjea
en los brazos saltando de su padre...
Morena y dulce arrúllale la madre.
El amplio lecho en la penumbra albea.⁶²

La primera significación que nos interesa de este cuarteto es la que surge de la relación del fonema /x/ en las palabras *pájaro* y *gorjea*. El fonema /x/ de *pájaro* parece que anuncia la siguiente sonoridad, la de *gorjea*. La asociación, en este caso es casi onomatopéyica. Por otro lado, la segunda sugerencia consonántica, nos sirve de enlace con el segundo tipo de relación en *Apolo*, es decir, la sugerencia consonántica que no tiene nada que ver con la onomatopeya. Es el caso de la asociación del sonido /l/, cuya aliteración puede advertirse en el último verso del cuarteto, con lo blando y la protección.

Una vez hecho este apunte, sí procede el análisis de la aliteración. Quizá uno de los efectos fonostilísticos más logrados de *Apolo* sean los que aparece en el soneto “Desnudos de mujer”. Nos referimos al siguiente verso: “Húmedos labios a besar mil veces”.⁶³ En este verso, la aliteración de los fonemas labiales evoca al propio labio, a la humedad y al roce entre ellos. En este caso, el autor hace uso de la fonostilística buscando una evocación erótica, que, a veces, en los sonetos de *Apolo*, también consigue a través del fonema /x/. Esto es quizás por la evocación del propio fonema a la palabra *mujer*. Quizás pueda hacerse una lectura irónica de los versos de la misma composición. Los versos son “carne de mujer suave y jocunda” y “líneas de lujuriantes morbideces”. Como observamos, *mujer* comparte la sonoridad /x/ con *lujuria*. Es significativo el hecho de que encontremos la misma asociación del fonema velar a la sensualidad en el soneto “Rubens, La Kermesse”. En este caso, la asociación es más evidente. El verso es el siguiente: “jugoso el labio, jadeante el pecho”. En el soneto dedicado a un cuadro del Veronés, mencionado anteriormente, Manuel Machado poetiza sobre el viento y parece que, en los siguientes versos, está reproduciendo su soplo a través del fonema labiodental fricativo sordo:

El viento desmelenla la frondosa
floresta y arrebatla en desaliño
el humo de la mirra silenciosa...

⁶² p. 184

⁶³ “Desnudos de mujer”, página 176.

Un caso curioso es el uso de fonemas, con una sonoridad muy atrevida, constituida por la aliteración del fonema velar y la vibrante múltiple. Parece que el poeta está tratando de reproducir lo terrorífico que rodea a la imagen del personaje histórico. En el Museo del Prado se expone una copia de un cuadro llamado “Don Juan de Austria” de Camilo Iborra, en el que aparece con un león a sus pies. Estos fonemas podrían estar evocando el rugido del animal. El mismo uso de los sonidos hace el poeta en el soneto “Goya, La reina María Luisa”. En el segundo cuarteto, aparece de nuevo la sonoridad de /x/, junto con la de /r̄/ y /θ/, con una connotación claramente negativa y asociada a la ironía:

Aún es gallarda la apostura, aún tiene
gentil empaque la real persona
de esta arrogante vieja, esta amazona,
mejor montada de lo que conviene.⁶⁴

El mismo procedimiento aparece reiteradamente en *La fiesta nacional*. Este libro es quizá en el que más claramente el poeta juega con los recursos de la sugerencia. Todos los sonidos evocados en este opúsculo tienen la finalidad de evocar o reproducir las sensaciones de una tarde en los toros. Vamos a comenzar con el análisis de los siguientes versos:

En los vuelos del capote,
con el toro, que va y viene,
juega, al estilo andaluz,
en una clásica suerte,
complicada con la muerte
y chorreada de luz...
Elegante,
y valiente,
y con una serenidad
conveniente,
va burlando
la feroz acometida
y jugando
con la vida
ágilmente.⁶⁵

Lo primero que tenemos que destacar es la imitación de los movimientos del capote mediante el fonema /b/ que, además, remite a la propia palabra *vuelo*, presente en la composición, que parece resonar en ese *va y viene*. El movimiento no acaba aquí, ya que pueden considerarse las rimas agudas en /θ/ de *luz* y *andaluz* como los roces del capote con el albero. Por otro lado, este movimiento sereno, se refleja también a través de las terminaciones de palabras como *elegante*, *valiente*, *conveniente* y *jugando*. Ya

⁶⁴ p. 190.

⁶⁵ p. 104.

hemos mencionado los versos que preceden a este pasaje, debido a la relevancia que tiene en la composición el cambio rítmico. Sin embargo, toca ahora analizar los versos del tercio de varas:

Un montón
de correas y de astillas
y de carne palpitante
y sangrante...
Un fracaso de costillas
con estruendo...
Correaes perforados
y hebillajes
destrozados...

Estos versos son la correspondencia fonética de los terribles sonidos que debían producirse en esta parte de la lidia en la que el caballo quedaba a merced de la acometida brusca de las astas del toro. Mediante el fuerte y desgarrador sonido de /x/ se reproduce el choque violento y de terribles consecuencias. El tercer y el cuarto verso parecen estar evocando a la pérdida de sangre mediante la terminación *-ante*, la duración de la misma produce en el lector una sensación de continuidad. Por último, tenemos que observar el uso de una de las palabras que hemos destacado anteriormente por su capacidad expresiva, como es el caso de *estruendo*. Un caso muy curioso se da también cuando se hace referencia a los dientes del caballo: “y aquellos dientes fríos y amarillos y amarillos.../ un azadón de esportón de tierra”. En estos versos el fonema dental /t/, junto con el interdental /θ/ y el labiodental /f/, parecen focalizar el cuerpo del animal muerto centrándose en el detalle.

No podemos cerrar este apartado sin hacer referencia a las nuevas sonoridades, introducidas en la poética modernista. De la indagación en la expresividad modernista y su aplicación a la poesía surge la necesidad de nuevos sonidos y, por ende, nuevas vías de expresión. Como prueba tenemos la cita de Amado Nervo: “Para auscultar los estos latidos íntimos del universo, así como también las íntimas pulsaciones de los nervios modernos, del alma de ahora, hemos necesitado nuevas palabras”.⁶⁶ En el libro en el que encontramos más casos es en *Apolo*, donde el poeta utiliza palabras como: *ambarina* y *perlinas*, que aparecen en posición de rima en el soneto “Beato angélico, La anunciación”.⁶⁷ En este caso destaca el uso del diminutivo en la evocación del exotismo.

⁶⁶ Gullón, Ricardo (1980), p. 101.

⁶⁷ p. 171.

También destaca el uso de palabras con sonoridades, que no son muy recurrentes en la poesía como es el caso de *armiño*⁶⁸, *rechoncho*⁶⁹, *laxitud* y *laxitudes*.⁷⁰ Igualmente, habría que destacar el uso de palabras esdrújulas, característico del modernismo, por ejemplo, encontramos *fúlgidas* en el soneto “Rembrandt, La lección de anatomía”.⁷¹ Este mismo poema nos sirve para entrar ahora en el campo de las sonoridades extranjeras, ya que, en él, aparece la palabra Rembrandt dos veces. En el soneto “Watteau, L’Indiferent”⁷² encontramos el extranjerismo desde el propio título. En el ya mencionado “Tiziano, Carlos V” encontramos la palabra *Mulberg*. Todos estos casos, nos llevan a considerar la onomástica personal como el principal recurso de introducción de sonoridades extranjerizantes en *Apolo*. Esto no ocurre así en *La fiesta nacional*, donde encontramos *foulard*⁷³ como único término extranjerizante en cursiva. Por último, cabe destacar las palabras *alamares* y *pelele*⁷⁴, ambas en la misma página del opúsculo y términos poco frecuentes en la poesía que dotan a la composición de una combinación fónica no convencional y provocan, en términos formalistas, el extrañamiento en el lector. En este apartado hemos destacado el papel vertebrador de la sugerencia consonántica en *La fiesta nacional* y descubierto aspectos interesantes con respecto a los sonetos de *Apolo* a los que solo se puede llegar desde una perspectiva fonostilística.

6. Conclusiones

Partiendo de estudios que ilustran el estado de la cuestión y de un análisis del estudio fonostilístico en clave de época, basada en una asimilación de las innovaciones simbolistas y el progresivo cambio de sensibilidad, el trabajo propone el descubrimiento de la información que hay más allá de la significación léxica en los poemas de Machado. El poeta se muestra consciente de la semántica del propio sonido y de la alta capacidad expresiva de los sonidos y deja constancia de ello en *La guerra literaria*. Las claves que se esconden tras la sugerencia fónica son muy amplias, a veces, abarca incluso épocas lejanas. Esto es así, porque el estudio nos revela a un Machado hijo de su tiempo, pero

⁶⁸ “Veronés. Asuntos bíblicos”, p. 177.

⁶⁹ “Rubens. La ‘Kermessé’”, p. 178.

⁷⁰ “Van-Dick, Un príncipe de la casa de Orange”, p. 185.

⁷¹ p. 179.

⁷² p. 188.

⁷³ p. 106.

⁷⁴ p. 107.

con una gran capacidad y erudición que lo capacita para adoptar la perspectiva y las claves de otras épocas.

El análisis de *Apolo* y *La fiesta nacional* nos descubren el eje rítmico y la sugerencia fónica que resultan determinantes en *La fiesta nacional*, ya que detrás de cada sonido se translucen las sensaciones propias de una tarde en los toros. Para *Apolo*, por su parte, es quizás más relevante la relación asociativa de las palabras en posición de rima. El poeta consigue estos efectos mediante recursos como la bimetración, la trimetración y pausa sintáctica, junto con el juego con los versos cortos... Sin embargo, el molde clásico del soneto y el no limita la innovación en *Apolo*. La aplicación de este método también nos ha permitido comprender algunos de los misterios que parecen encerrar algunos versos como el que da inicio a *Apolo* y, que se basan en la sugerencia vocálica. No debe olvidarse el estudio de la asociación de las palabras en posición en rima que, como buen poeta, Machado elige al detalle y que, a veces, nos revela información tan importante como al cuadro al que se refiere el soneto en casos de ambigüedad. Detrás de la poesía machadiana está siempre su experiencia, un mundo único de sensaciones, constituidas por sonidos y colores, que son reflejo de lo vivido y, en definitiva, el estudio presente es una búsqueda de estas sensaciones ocultas que el poeta nos regala en sus versos. Se trata de un poeta clave en la renovación lírica de principios de siglo XX, cuyas innovaciones abarcan desde la forma clásica del soneto a las formas libres. Manuel Machado fue un poeta capaz de seleccionar lo mejor del simbolismo y el parnasianismo y ponerlo eternamente al servicio de la lírica moderna. Estamos ante una figura clave para las letras, cuyo papel fácilmente puede compararse al de Garcilaso de la Vega. No hay mejores palabras para dar fin a este estudio, que el poema que dedica Gerardo Diego a Manuel Machado:

Porque se llama Manuel
y Machado se apellida,
en su verso Muerte y Vida
juegan partida y nivel.
¿Quién vence? Tablas. Y él,
banderillero de Apolo,
supo, cantó y está solo.

Además de un homenaje, estos versos son la prueba de una lectura atenta de los poemas machadianos y no es casual que el poeta quiera reunir bajo las palabras *banderillero de Apolo* las significaciones de ambos libros, en los que reside una nueva orientación para la literatura y la llave eterna al mundo de la sugerencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN SIERRA, Rafael (ed.): *M. Machado, Impresiones. El modernismo (Artículos, crónicas y reseñas, (1888-1909)*, Valencia, Pre-textos, 2000.
- _____ (ed.): *Manuel Machado, Alma, Caprichos, El mal poema*; Barcelona, Castalia, 2018.
- BAROJA, Pío: “Los colores de las vocales” en R. Gullón (ed.) *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, ed. Labor, 1980.
- BERGEN, B. K.: “The psychological reality of phonaesthemes”. *Language* 80, 2004, pp. 290–311.
- BOLINGER, Dwight L. (1950): “Rime, Assonance, and Morpheme Analysis”, *Word* 6, pp. 117-136.
- BÜHLER, Karl: *Teoría del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- CHÁVARRI, L. (1902): “¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?” en R. Gullón (ed.) *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, ed. Labor, 1980.
- DARÍO, Rubén (1896): “Los colores del estandarte” en R. Gullón (ed.) *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, ed. Labor, 1980.
- DAY, S.: “Trends in synaesthetically coloured graphemes and phonemes.”, 2004 (Revisado) en [<http://www.daysyn.com/Day2004Trends.pdf>]
- DEL PRADO BIEZMA, Javier: *Poe, Baudelaire y Mallarmé (en el nacimiento del poema moderno)*, Universidad Complutense, 2010.
- DIEGO, Gerardo: *Manuel Machado, poeta*, Editorial Nacional, Madrid, 1974.
- D’ ORS, Miguel: *Estudios sobre Manuel Machado*, Sevilla, Cuatro vientos, 2000.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (ed.): *Manuel Machado. Poesías completas*, Sevilla, Renacimiento, 1993.
- FERNÁNDEZ Ferrer, Antonio (ed.): *Manuel Machado. Poesías completas*, Sevilla, Renacimiento, 1993.

- FERTIG, Howard: "Max Nordau and His 'Degeneration'", *Introduction to Max Nordau, "Degeneration"*, xi–xxxiv, New York, 1968.
- FRENCH, P.L.: "Toward an explanation of phonetic symbolism". *Word* 28, 1977, pp. 305– 322.
- GADAMER, Hans-George: *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1975.
- GALÁN SÁNCHEZ, Pedro Juan: "El uso de la antonimia en 'Libro I' de los epigramas de Marcial", Universidad de Extremadura, 2000.
- GONZÁLEZ, Lola: "Fonosimbolismo y aliteración. Francisco de Aldana frente a la palabra poética", *Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO)* núm 6-7, Barcelona, 1980.
- HOCKETT, Charles: "Two models of grammatical description", *Word* 10, 1954, pp. 210–231.
- JAKOBSON, Roman: *Selected Writings: Phonological studies*, Volumen 1, Mouton & Company, 1962.
- _____ *Ensayos de lingüística general*, "Lingüística y poética", Seix Barral, Barcelona, 1975, pp. 347-395.
- _____ *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*, edited by Krystyna Pomorska, and Stephen Rudy, University of Minnesota Press, 1981.
- MACHADO, Manuel: *La guerra literaria 1898-1914*, Imprenta Hispano-alemana, Madrid, 1913.
- _____ *"Semi-poesía y posibilidad" en Unos versos, un alma y una época. Discursos leídos en la Real Academia Española...*, Ediciones españolas, Madrid, 1940, pp. 9-113.
- PEMÁN, José María: _____ "La poesía de Machado como documento humano" en *Unos versos, un alma y una época. Discursos leídos en la Real Academia Española...*, Ediciones españolas, Madrid, 1940, pp. 117-166.

- PITARCH, Pau (2003), *Degeneración, decadencia y modernidad en 'Alma contemporánea' (1899) de José María Llanas Aguilaniedo* [trabajo de investigación inédito]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- ROMERO LUQUE, Manuel: *Las ideas poéticas de Manuel Machado*, Sevilla, Diputación provincial de Sevilla, 1992.
- _____.: “El soneto modernista (Manuel Machado como paradigma)”, Sevilla, *Rhythmica*, XV, 2017, pp. 13-145.
- _____.: “El poeta frente al espejo. Hacia una teoría de sí mismo”, *Il confronto letterario, Quaderni di litterature Straniere moderne e compárate dell'università di Pavia*, 2018, pp. 13-40
- TORRE, Esteban: *Métrica española comparada*, Universidad de Sevilla, 2013.
- WREMBEL, M.: “Still sounds like a rainbow: A proposal for a coloured vowel chart” en *Proceedings of the Phonetics Teaching and Learning Conference*, 2007.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *El simbolismo poético. Estética y teoría*, Editorial Verbum, Madrid, 2011.