GIOVANNI CARAVAGGI

Froilán Torrente e Abel Infanzón, nell'andirivieni degli eteronimi di Antonio Machado

1. *Evoluzione del progetto di scrittura apocrifa*

Il progetto complesso e multiforme di una scrittura apocrifa comincia a realizzarsi concretamente in un insieme di appunti dei *Compl.*[1], databili fra il 1923 e il 1924, in cui Machado persiste in quella linea di ricerca della «desubjetivación», che lo stava inducendo a esplorare il «mundo de los otros yo», e a creare il mito di una nuova poesia comunitaria; in effetti è il momento in cui *l'altro* acquista i tratti concreti dell'eteronimo. Proprio nel suo quaderno di appunti il poeta abbozza un programma creativo di ampia portata, chiaramente annunciato dalla rubrica che compare al f. 115v:

Cancionero apócrifo / Doce poetas / que / pudieron existir.

[1] Prospetto delle abbreviazioni utilizzate:

NC = A. MACHADO, *Nuevas Canciones*, Madrid, Mundo Latino, 1924 (data del colofon: 22 de abril).

JM = A. MACHADO, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936 (in *EC*, pp. 1149-1375).

PC = A. MACHADO, *Poesías Completas*. *PC1* Madrid, Ed. Residencia de Estudiantes, 1917; *PC2* Madrid, Espasa Calpe, 1928; *PC3* Madrid, Espasa Calpe, 1933; *PC4* Madrid, Espasa Calpe, 1936.

Compl. = A. MACHADO, *Los Complementarios*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Taurus, 1971.

CB = *El fondo machadiano de Burgos / Los papeles de Antonio Machado*, Burgos, Institución Fernán González-Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, introd. y coord. Alberto C. Ibáñez Pérez, Digitalización de textos e imágenes Mª Pilar Alonso Abad, 2004, 2 vol. Includono in *HS* i fogli sparsi (*hojas sueltas*).

CS = *Manuscritos de los Hermanos Machado*, (colección Unicaja), ed. Rafael Alarcón Sierra, Pablo del Barco y Antonio Rodríguez Almodóvar, Málaga, Servicios de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2006, 10 vols. Includono in *HS* i fogli sparsi (*hojas sueltas*).

EC = A. MACHADO, I. *Poesías Completas*; II. *Prosas Completas*, ed. crítica de Oreste Macrì, Madrid, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, 1988 (Edición del cincuentenario).

MO = A. MACHADO, *Tutte le poesie e prose scelte*, a cura di Giovanni Caravaggi, Milano, Mondadori, 2010. Includono in *PS* le poesie sparse (*Poesías Sueltas*).

Nel suo sviluppo immediato, la serie giunge a includere fino a sedici personaggi fittizi, antologicamente rappresentati (*Compl.*, ff. 105r–125r). Un primo gruppo di eteronimi (*Compl.*, ff. 105r-109v) comprende dieci poeti, la cui personalità viene ogni volta definita attraverso brevi notizie bibliografiche e una succinta campionatura di versi; sono, nell'ordine, Jorge Menéndez, Víctor Acucroni, José María Torres, Manuel Cifuente Fandanguillo, Antonio Machado (proiezione eteronima non priva di segnalazioni autoironiche), Abraham Macabeo de la Torre, Lope Robledo, Tiburcio Rodrigálvarez, Pedro Carranza y Abel Infanzón.

Poco dopo (*Compl.*, ff. 111v-113r) si aggiungono altri tre poeti, ogni volta indicati come «apócrifos»: Andrés Santallana, José Mantecón del Palacio e Froilán Meneses, con note biografiche appena abbozzate; inoltre al f. 124v compare Adrián Machizo e al f. 125r è presentato Manuel Espejo; in entrambi i casi si specifica nuovamente che si tratta di apocrifi. Al f. 127r, rubricata come «De Antonio Machado (apócrifo)» viene redatta una prima versione del sonetto *Nunca un amor sin venda ni aventura* (che poi verrà riproposto al f. 169v in una nuova stesura, non più apocrifa, *Huye del triste amor, amor pacato*, con varianti non definitive rispetto al testo di *PC4*, CLXV, V). Infine al f. 207v dei *Compl.*, si ricupera una *copla* apocrifa, attribuita a José Luis Fuentes, quasi alla conclusione di un lungo saggio *Sobre el libro «Colección» del poeta andaluz José Moreno Villa.*

Ma è un inventario che, per vari motivi, sarà necessario rivedere. Si tratta, comunque, di un insieme vasto e omogeneo, che implica la creazione di un florilegio di testi di considerevole estensione e di una moltitudine variopinta di personaggi immaginari. Oreste Macrì aveva indicato alcune caratteristiche peculiari di quelle amene invenzioni onomastiche[2]:

> El humor inventivo de tanta heteronimía machadiana mana de una veta caricatural de tipo tradicional y campesino, no sin algunas alteraciones y alusiones propias del literato.

Si sa d'altronde che questo progetto non doveva rimanere isolato, in quanto nei *Compl.* risulta accompagnato da altri abbozzi analoghi, anche se molto più limitati, giacché non superano il livello di una rassegna onomastica; vi compare, in primo luogo, al f. 104v, una lista di cinque «ensayistas» ottocenteschi, senza altre indicazioni:

Ensayistas del siglo XIX

Mateo de Andrade.
Pedro Illán de Vinuesa.

[2] Cf. *EC*, p. 212.

Cosme de la Fuente (Mireno).
Adelardo Vallés y Bustillo (El Abencerraje).
José Gilabert y Monforte.

Poco dopo, al f. 110r, compare un'altra serie di sei filosofi, di cui peraltro si menziona ogni volta un'opera metafisica rappresentativa:

Filósofos españoles del siglo XIX

Ignacio Santarén. *Del universal cualitativo.*
Homobono Alegre. *Leibniz, filósofo del porvenir.*
José Callejo y Nandín. *La inteligencia y la isla de Robinson.*
Eugenio March. *Las siete formas de la objetividad.*
Miguel Zurumburo. *La heterogeneidad del ser.*
Antonio Espinosa y Mon. *De lo uno a lo otro.*
(Seis filosofos que pudieron existir, con seis metafísicas diferentes).

D'altra parte, già al f. 103r si riscontra una considerazione chiarificatrice:

Los poetas han hecho muchos poemas y publicado muchos libros de poesías; pero no han intentado hacer un libro de poetas.

E al f. 103v Machado specifica in modo più concreto che quel 'libro' doveva consistere in un'antologia di testi apocrifi, o per meglio dire: «Un cancionero del siglo XIX sin utilizar ninguna poesía auténtica».

Un'altra testimonianza interessante si conserva nei *CS*, *HS*, f. 40r, dove compare l'abbozzo già chiaramente definito di un frontespizio:

Antología de poetas andaluces. / Cancionero apócrifo. /
Apuntes para una geografía emotiva / de / España.

A quanto pare, dunque, gli eteronimi avrebbero dovuto appartenere programmaticamente alla stessa regione natale del poeta, e la loro produzione poetica doveva riflettere l'emozione del paesaggio percepita nella fase impressionistica degli «apuntes»; Machado doveva conservare il sottotitolo, a partire dalle *PC 3*, nella serie di *coplas* di CLXXI *A la manera de Juan de Mairena / Apuntes para una geografía emotiva de España*, che doveva pubblicare, in quello stesso anno, in «Mediodía»[3]; ma lo aveva già utilizzato qualche anno prima, con minime varianti: *Apuntes líricos para una geografía emotiva de España*, quando

[3] VI, Sevilla 1933.

aveva pubblicato, come si vedrà, alcune *coplas populares y no populares* in «Alfar»[4].

Il processo creativo di quell'antologia apocrifa dovette estendersi più o meno per circa un decennio; probabilmente Machado stava meditando la creazione dei suoi eteronimi fin dai primi anni del suo soggiorno a Baeza; in effetti, come si vedrà, già nel 1914 il poeta attribuiva ad Abel Infanzón un paio di *coplas* apocrife; non molto più tardi gli avrebbe assegnato un insieme di versi di maggior estensione, e quasi contemporaneamente avrebbe assegnato a Froilán Torrente l'abbozzo di un altro testo poetico.

Tuttavia, come è ben noto, Machado modificò in modo radicale la dimensione del progetto iniziale durante il suo soggiorno a Segovia: saggisti, filosofi e poeti immaginari si fusero in una coppia di eteronimi per molti aspetti complementari, Abel Martín e Juan de Mairena, il maestro e il discepolo, eredi del folto gruppo che li aveva preceduti. Abel Martín vide la luce pubblicamente nel 1926, nelle pagine della «Revista de Occidente», mentre Juan de Mairena comparve nel 1928 in *PC2*.

Machado assegnerà loro, a partire da quel momento, una parte delle opere metafisiche dei sei filosofi delineati in precedenza nonché un proprio *Cancionero* dalla dimensione abbastanza limitata, vale a dire la sezione finale della sua opera poetica, a cui in *PC 4* verrà riconosciuta un'estensione di una dozzina d'anni: *De un Cancionero apócrifo [1924-1936]*, e includerà i testi CLXVII-CLXXVI. Se Abel Martín, a sua volta, non godrà di lunga vita, Juan de Mairena, al contrario, accompagnerà il suo creatore più o meno fino alle sue estreme vicende esistenziali, ormai quasi come un portavoce ufficiale, non senza un nuovo interlocutore, per quanto sporadico, Jorge Meneses.

È abbastanza probabile che Machado coltivasse l'intenzione di proiettare verso il futuro la creazione della poesia apocrifa, fino ad includere nel suo campionario qualche poeta delle generazioni successive, come Pedro de Zúñiga; lo si può dedurre da quanto comunica, il 15 maggio del 1928, a Ernesto Giménez Caballero, direttore de «La Gaceta Literaria»; costui gli aveva sollecitato l'invio di qualche testo poetico per la sua rivista, ma il poeta gli risponde negativamente, deplorando di «no tener nada inédito», senza peraltro respingere l'eventualità di una collaborazione successiva[5]:

> Imposible, para mí, en tan corto plazo, escribir algo digno de Ustedes. Porque esa *Gaceta Literaria,* que Usted pilotea, honra a una generación de artistas. Contra lo

[4] VI, 55, dicembre 1925-gennaio 1926. Cf. *MO, PS*, CI.
[5] Cf. *EC*, p. 1759.

> que algunos creen, nadie más entusiasta que yo de la gente nueva y de Usted, cuya cultura – asimilada y no exibida – me asombra. Yo le prometo que lo primero que escriba – verso o prosa – será para Ustedes.
> Entre manos tengo mi tercer poeta apócrifo, Pedro de Zúñiga: poeta actual, nacido en 1900. Acaso encuentre en la ideología de este poeta motivos de simpatía. Abel Martín y Juan de Mairena son dos poetas del siglo XIX que no existieron, pero que debieron existir, y hubieran existido si la lírica española hubiera vivido su tiempo. Como nuestra misión es hacer posible el surgimiento de un nuevo poeta, hemos de crearle una tradición de donde arranque y él pueda continuar. Además, esta nueva objetividad a que hoy se endereza el arte, y que yo persigo hace veinte años, no puede consistir en la lírica – ahora lo veo muy claro –, sino en la creación de nuevos poetas – no nuevas poesías –, que canten por sí mismos. El verdadero sermón poético, a la española, ha de engendrarse en el espíritu como se engendra en la carne, y por ende impugnar a la musa para nuevos poetas, que a su vez nos den en el porvenir las nuevas canciones.

E ai «poetas futuros» di un'*Antología* che pensava di pubblicare Machado farà allusione nel 1931, in certe sue considerazioni, amabilmente polemiche, con cui (citando Santa Teresa) accompagnava l'invio di alcune sue liriche per la famosa *Antología de la poesía española* che Gerardo Diego stava per pubblicare[6]:

> Me siento, pues, algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a una destemporalización de la lírica, no solo por el desuso de los artificios del ritmo, sino sobre todo por el empleo de las imágenes en función más conceptual que emotiva. Muy de acuerdo, en cambio, con los poetas futuros de mi *Antología*, que daré a la estampa, cultivadores de una lírica otra vez inmergida en las *mesmas vivas aguas de la vida.*

Non suscita sorpresa, inoltre, che gli stessi eteronimi siano coinvolti nella riflessione sulla scrittura apocrifa, soprattutto se si tratta di Juan de Mairena, che diventò, di fatto, un *alter ego* del poeta, in particolare negli anni intorno alla Guerra Civile. A lui Machado attribuisce innanzitutto una breve considerazione *Sobre lo apócrifo*, che rappresenta l'anticipazione di un più ampio sviluppo[7]:

> – Tenéis – decía Mairena a sus alumnos – unos padres excelentes, a quienes debéis respeto y cariño; pero ¿por qué no inventáis otros más excelentes todavía?

[6] Cf. *EC*, p. 1803.
[7] *JM*, XVII, in *EC*, p. 1975, capitolo pubblicato in «El diario de Madrid», 14 marzo 1935, p. 3.

Poco dopo, infatti, Mairena riproponeva l'argomento ai suoi alunni, evitando, come sempre, un'impostazione teorica pedantesca, e anzi ricorrendo a ipotesi non prive di un ironico scetticismo[8]:

> Antes de escribir un poema – decía Mairena a sus alumnos – conviene imaginar el poeta capaz de escribirlo. Terminada nuestra labor, podemos conservar el poeta con su poema, o prescindir del poeta – como suele hacerse – y publicar el poema; o bien tirar el poema al cesto de los papeles y quedarnos con el poeta, o, por último, quedarnos sin ninguno de los dos, conservando siempre al hombre imaginativo para nuestras experiencias poéticas.
> Estas palabras, y algunas más que añadía Mairena, publicadas en un periódico de la época, sentaron muy mal a los poetas, que debían ser muchos en aquel entonces, a calcular por el número de piedras que le cayeron encima al modesto profesor de Retórica.

Per rendere più accessibile il suo pensiero, Mairena subito si affrettava a formulare un esempio concreto, seppur del tutto immaginario, del suo postulato, vale a dire la creazione poetica che Shakespeare avrebbe potuto attribuire a qualcuno dei suoi personaggi:

> Supongamos – decía Mairena – que Shakespeare, creador de tantos personajes plenamente humanos, se hubiera entretenido en imaginar el poema que cada uno de ellos pudo escribir en sus momentos de ocio, como si dijéramos, en los entreactos de sus tragedias. Es evidente que el poema de Hamlet no se parecería al de Macbeth; el de Romeo sería muy otro que el de Mercutio. Pero Shakespeare sería siempre el autor de estos poemas y el autor de los autores de estos poemas.

E quindi un interrogativo di orientamento intimistico portava il «modesto profesor de Retórica» a una conclusione non assiomatica, anzi dialetticamente aperta al confronto:

> Pero, además, ¿pensáis – añadía Mairena – que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más que uno.

Una massima attribuita al maestro Abel Martín sanciva infine la sua disquisizione, secondo schemi retorici ben collaudati:

> Después de la verdad – decía mi maestro – nada hay tan bello como la ficción.

[8] *JM*, XXII, in *EC*, pp. 1993-1995, capitolo pubblicato in «El diario de Madrid», 19 aprile 1935, p. 3.

Molti eteronimi, dunque, si sono alternati e molti sono via via scomparsi lungo questo percorso machadiano verso la scrittura apocrifa, ma ciò non significa che tutti i versi attribuiti alla loro personalità poetica siano andati perduti per sempre.

2. *Eteronimi inesistenti*

L'ampiezza stessa del primo progetto machadiano deve aver indotto a un'incauta forzatura delle intenzioni dell'autore, che ai ff. 121r-122r dei *Compl.* citava i nominativi di tre poeti e ne riproduceva alcuni versi.

Del primo, Enrique Paradas, ricordava innanzitutto alcune raccolte poetiche:

Autor de Agonías. / Undulaciones./ Tristes y Alegres. /...y Cantares.

Non forniva, in questa occasione, notizie più precise, ma erano sufficienti per un'identificazione sicura: *Agonías*, Madrid, Lucas Polo, 1891; *Undulaciones*, Madrid, Impr. de El Secretariado, 1893; *Tristes y Alegres. Colección de poesías*, (in collaborazione con Manuel Machado), Madrid, Impr. La Catalana, 1894; *Impresiones (Cantares)*, Madrid, Impr. Helénica, 1913. Di lui annotava inoltre: «Tiene algunas coplas bellas» e ne riproduceva un paio, tratte da *Undulaciones* [9].

Quanto al secondo, il fantomatico Alfonso Toras, appena menzionato e finora misterioso, saranno necessarie varie precisazioni.

Del terzo, Antonio Palomero, citava soltanto una quartina ironica, senza commenti di alcun genere.

Nel curare la sua apprezzabile edizione dei *Compl.*, Domingo Ynduráin aveva identificato correttamente il primo e il terzo di questi personaggi, Enrique Paradas e Antonio Palomero, offrendone qualche ragguaglio in note sintetiche[10]; quanto al secondo, interpretava in questi termini la lezione testuale: «*Alfonso Toras*. Autor también de bellas coplas», limitandosi poi a esprimere molto onestamente qualche dubbio sulla propria lettura del manoscritto[11]: «No sé quien pueda ser este poeta. Quizá se trate de una mala lectura por mi parte».

Comunque non risulta che sia caduto nell'errore d'inserire quei tre nominativi nella categoria degli eteronimi machadiani dei *Compl.* Certo non dimenticava che Enrique Paradas era stato il direttore della rivista *La Caricatura*, a cui in

[9] Ed. cit., Madrid, 1893, p. 156.
[10] Cf. rispettivamente n. 322, p. 147 e n. 325, p. 148.
[11] Cf. n. 323, p. 147.

anni giovanili avevano collaborato Manuel e Antonio Machado; e proprio nel n. 66 del 22 ottobre 1893, in una rassegna di *Poetas populares*, era apparso un denso articolo di Antonio Machado a lui dedicato, con ampia scelta antologica di *coplas* significative[12].

A sua volta, Antonio Palomero Dechado era noto come commediografo brillante, ma aveva pubblicato anche una raccolta di *Versos Políticos*, Madrid, Impr. de El Enano, 1895, e con pseudonimo un *Cancionero de Gil Parrado*, Madrid, Enrique Barea, 1900, poi ripreso nei *Versos de Gil Parrado*, Madrid, R. Velasco, 1913.

Invece li considera come eteronimi, a tutti gli effetti, l'altro editore del quaderno di appunti machadiano, Manuel Alvar, che nella sua discutibile operazione ecdotica[13], li inserisce fra Antonio Machado (eteronimo-omonimo) e Abraham Macabeo de la Torre, secondo una ricostruzione arbitraria che non rispetta le intenzioni di Machado. In nota poi, per quanto riguarda Enrique Paradas e Antonio Palomero, riproduce i commenti di Domingo Ynduráin, mentre per quanto riguarda il presunto Alfonso Toras, non ne mette in discussione la lettura e si limita a osservare: «No hay ningún rastro sobre este autor».

In *EC* Oreste Macrì, che si guarda bene dall'includere questi tre poeti fra gli eteronimi, utilizza a sua volta le note di Domingo Ynduráin, arricchendole di nuovi particolari, come quando rinvia a un'altra *copla* di Enrique Paradas citata da Juan de Mairena[14]; accetta poi la proposta di lettura del secondo nominativo, che figura dunque anche nella sua edizione come Alfonso Toras, senza alcun commento.

Più tardi, Manuel Alvar, nella sua edizione delle poesie machadiane, dovette rendersi conto del precedente errore di valutazione, ma lo riparò solo in parte, poiché da un lato escluse Enrique Paradas e Antonio Palomero dalla serie degli eteronimi, dall'altro continuò ad inserirvi, con il n. 6, Alfondo Toras[15], ritenendo perfino di dover sanare in tal modo una presunta lacuna di Oreste Macrì[16].

Questo doppio errore, d'identificazione e di collocazione, finì per trasmettersi sistematicamente a molte indagini successive, tanto che Alfonso Toras continua ad essere considerato un nuovo eteronimo machadiano, per quanto misterioso[17].

[12] Cf. *Enrique Paradas*, in *Escritos dispersos*, pp. 67-70, con una ricca e suggestiva nota biobibliografica di Jordi Doménech. Nei *CS*, 2, ff. 61r-62r, fra varie carte strappate, si conserva una breve serie di appunti, molto tormentati, in cui si abbozza una evocazione del personaggio.

[13] Cf. A. MACHADO, *Los Complementarios*, ed. M. Alvar, Madrid, Cátedra 1982, p. 228.

[14] *JM*, cap. XXXV, in *EC*, p. 2052.

[15] Cf. A. MACHADO, *Poesías Completas*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Espasa Calpe, 2007[5], p. 434.

[16] Cf. ivi, p. 434, n. 138, «Falta en Macrì».

[17] Cf. per es., per limitarci solo a studi recenti, P. JOHNSTON, *The Power of Paradox in the Work of the Spanish Poet Antonio Machado (1875–1936)*, Lewiston, N.Y., The Edwin Mellen Press, 2002,

In realtà questo poeta, che Machado, a quanto risulta, sembrava apprezzare, è rimasto misterioso forse solo perché vittima di un errore d'identificazione, e a questo proposito il dubbio espresso da Domingo Ynduráin meritava di essere preso in considerazione. A un esame attento del manoscritto, mi pare certo che Machado volesse indicare qui *Alfonso Tobar*, certo a lui noto anche come autore di commediole leggere e briose, ma menzionato genericamente per alcune «bellas coplas», che dovevano far parte di una delle sue raccolte poetiche, come *Tristezas y alegrías. Poesías*, Madrid, Fortanet, 1891, o *Mis cantares*, Madrid, G. Juste, 1899, escludendo certamente *¿Verdes o negros? Pleito ruidosísimo entre Alfonso Tobar y Leopoldo Pedreira*, Madrid, R. Rojas, 1909.

Pertanto, ai ff. 121r-122r dei *Compl.* Antonio Machado non inventa tre nuovi eteronimi e non attribuisce loro delle *coplas* apocrife, bensì cita tre poeti contemporanei che in quel momento costituivano l'oggetto della sua attenzione; segue cioè una consuetudine che è ampiamente diffusa in tutto il suo quaderno, dalle prime alle ultime pagine, e comporta una puntuale registrazione delle sue predilezioni letterarie, tanto da formare un'ampia antologia di testi poetici che vanno da autori classici, come Gil Vicente, Juan del Encina, Fray Luis de León, Lope de Vega, Góngora, ecc., a qualche rappresentante delle nuove generazioni, come Gerardo Diego e José Moreno Villa.

3. *Altri eteronimi da riscoprire*

La rassegna degli eteronimi machadiani esige però anche qualche integrazione, alla luce delle testimonianze conservate dai *CS* e dai *CB*, recentemente ricuperati[18]. Da quelle pagine si affacciano figure talora evanescenti e labili, che comunque non mancano di lasciare qualche traccia nel *corpus* poetico machadiano.

Di una ben scarsa autonomia ha potuto godere, per esempio, Froilán Torrente, che compare con minimi riferimenti cronologici nei *CS*, *HS*, f. 13r, come autore di una lirica apocrifa:

Froilán Torrente. (1862-1897).
De paso:
Por estas calles de Andalucía
¿no arrancan rejas los caballeros,

che a p. 27 lo include fra gli eteronimi, insieme a Enrique Paradas e Antonio Palomero; e M. Ruelas, *José Emilio Pacheco ante la heteronimia. El lado apócrifo del autor*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2010, che a p. 92 ripropone la stessa lista.

[18] Cf. le note di *MO*, pp. 1319-1326.

como Paredes, el gran forzudo,
dicen que hacía?
¿No hay bandoleros?
(¿ Esteban Lara, José María,
Jaime el Barbudo,
con sus cuadrillas de escopeteros?)

¡Oh, enjauladitas hembras hispanas!
Desde que os ponen el traje largo,
¡cuán agria espera, qué tedio amargo
para vosotras, entre las rejas
de las ventanas
de estas morunas ciudades viejas,
de estas celosas urbes gitanas!

Redatta in bella copia, senza alcun intervento correttorio, rappresenta la versione più antica (intorno al 1918) di un testo che si propone nuovamente nei *Compl*, al f. 38v, a sua volta in bella copia, ma con grafia meno accurata. Porta qui un nuovo titolo, *Tierra baja*, e in calce figurano la sigla del poeta e la data della stesura: *A. M. 1919*.

Quindi a quest'altezza cronologica il poeta non la considera più una composizione apocrifa.

Rispetto a *CS*, il testo presenta le varianti seguenti:

1. *Por estas tierras de Andalucía*
6-8. *¿Diego Corrientes, Jaime el Barbudo, / José María, / con sus cuadrillas de escopeteros?*

Si modifica inoltre il rilievo enfatico ai vv. 9-11:

9. *¡Oh!, enjauladitas hembras hispanas,*
11. *¡cúan agria espera! ¡qué tedio amargo*

Nei *CB*, 7, 82, di nuovo con grafia molto accurata, compare una redazione molto vicina a quella dei *Compl.*, ma con una nuova variante (non definitiva) nel primo verso: *Por estas tierras de mediodía,* e con la nota finale: *(Inédita)*; unoltre i vv. 9-15, separati da una breve linea orizzontale, formano un unico periodo esclamativo. Questa redazione non è datata, ma per le caratteristiche della sezione del quaderno in cui è inserita potrebbe risalire a un'epoca fra il 1919 e il 1920.

Infine, qualche anno più tardi, nel numero più volte citato della rivista «Alfar»[19], come secondo testo di una serie poetica inedita, dal titolo già menzio-

[19] VI, 55, 1925-1926.

nato, *Apuntes líricos para una geografía emotiva de España*, e con la data finale del 1925, la lirica viene pubblicata nella sua versione definitiva; le sue varianti sono abbastanza interessanti; nell'esordio finisce per prevalere il sintagma dei *Compl.*:

1. *Por estas tierras de Andalucía*

mentre si nota una certa tendenza a completare i *quebrados* mediante l'integrazione di opportuni sintagmi, solo in parte innovativi:

3-4. *como Paredes, el gran forzudo / de Extremadura dicen que hacía.*
6-7. *Esteban Lara, Jaime el Barbudo, / Diego Corrientes, José María,*

Anche qui un solo periodo enfatico abbraccia i vv. 9-15.

La versione di «Alfar» rappresenta dunque il punto d'arrivo di un processo creativo abbastanza esteso. Tuttavia la lirica, che non era stata inclusa, l'anno precedente (1924), nelle *NC*, non venne mai incorporata nelle successive edizioni delle *PC*.

La ragione probabile è che a partire dal 1924 cominciò a trasmettersi una lirica (la CLV di *PC4*) che presenta un titolo quasi identico e soprattutto non poche analogie tematiche rispetto ai *Compl.*, f. 38v:

CLV *Hacia tierra baja*

Rejas de hierro; rosas de grana.
¿A quién esperas,
con esos ojos y esas ojeras,
enjauladita como las fieras,
tras de los hierros de tu ventana?
Entre las rejas y los rosales,
¿sueñas amores
de bandoleros galanteadores,
fieros amores entre puñales?
Rondar tu calle nunca verás
ese que esperas; porque se fue
toda la España de Merimée.
Por esta calle – tú elegirás –
pasa un notario,
que va al tresillo del boticario,
y un usurero, a su rosario.
También yo paso, viejo y tristón,
Dentro del pecho llevo un león.

Machado l'aveva già pubblicata, il 27 giugno del 1920, in «Los Lunes del Imparcial», con poche varianti:

11. *el que tú aguardas, porque se fue*
16. *y un usurero, que va al rosario.*

Le relazioni con il testo considerato anteriormente risultano molto più complesse di quanto possa sembrare; in effetti, prima di quella data in un periodo che potrebbe collocarsi fra il 1919 e il 1920, le due liriche apparivano fuse secondo uno schema strutturale presto abbandonato, che è stato trasmesso dai *CB*, *HS*, 3, ff. 5-6; redatta in bella copia, la lirica non porta un titolo, ma è designata con il numero II (di una serie non documentata), e rappresenta una fase intermedia di notevole interesse dal punto di vista ecdotico ed ermeneutico:

Tarde de mayo. Rosas de grana.
¿A quién esperas,
con esos ojos y esas ojeras,
enjauladita como las fieras,
tras de los hierros de tu ventana?
Por estas tierras de Andalucía,
¿no arrancan rejas los caballeros,
como Paredes, el gran forzudo,
dicen que hacía?
¿No hay bandoleros
– Diego Corrientes, Jaime el Barbudo,
Esteban Lara, José María –
con sus cuadrillas de escopeteros?
Ya no hay amores entre puñales.
¿Aquí las rejas y los rosales?
Rondar tu calle nunca verás,
con esos fieros ojo[s] de esclava,
ese que espera tu carne brava.
Por esta calle – tú elegirás –
pasa un notario,
que va al tresillo del boticario
y el usurero a su rosario...
También yo paso, viejo y tristón,
todos los días a mi lección.

Questo intreccio testuale dovette essere modificato poco dopo; il poeta decise di mantenere la versione del testo inizialmente attribuito a Froilán Torrente, con le varianti definitive testimoniate in «Alfar», e di rimaneggiare separatamen-

te le parti aggiunte, per quanto concerne l'esordio e la chiusa, nel nuovo testo pubblicato su «El Lunes» e quindi incorporato nelle *NC*.

Como si può constatare, Froilán Torrente scomparve immediatamente, senza lasciare traccia, ma sarebbe opportuno sottolineare una certa relazione onomastica che lo lega a Froilán Meneses, l'eteronimo incluso nel secondo gruppo dei *Compl.*, al f. 113r; di lui si ricorda solo che nacque a León nel 1862 e morì (non si precisa dove) nel 1893; e gli viene attribuito un lungo frammento di un *romance* popolaresco di amori segreti e di conseguenti vendette («En Zamora hay una torre...»).

Molto più complesso è il ruolo che Machado attribuisce a un altro eteronimo, Abel Infanzón, che lascia qualche traccia nei *Compl.* e nei *CS*. Come ha sottolineato opportunamente Oreste Macrì[20], si tratta del «primer poeta apócrifo, que aparece ya el año 1914 en ambiente sevillano».

In effetti, al f. 6v dei *Compl.* compare una *copla*, isolata da brevi tratti orizzontali, con l'indicazione del suo nome:

———

¡Oh maravilla!
Sevilla sin sevillanos,
¡la gran Sevilla! ... (Abel Infanzón).

———

Si tratta dell'esordio di una lirica che sarebbe stata inclusa più tardi nella serie dei testi apocrifi dei *Compl.*, f. 109v, dove viene preceduta da una brevissima nota biografica:

Abel Infanzón. Nació en Sevilla en 1825. Murió en Paris en 1887.

Nella nuova redazione, l'antica *copla* si sviluppa in un'estesa evocazione autobiografica, in forma di *romance*, chiusa da una ripresa della *letrilla* iniziale, con funzione di *vuelta*:

¡Oh maravilla,
Sevilla sin sevillanos,
la gran Sevilla!
Dadme una Sevilla vieja
donde se dormía el tiempo,
en palacios con jardines,

[20] Cf. *EC*, p. 213.

bajo un azul de convento.
Salud, oh sonrisa clara
del sol en el limonero
de mi rincón de Sevilla,
¡oh alegre como un pandero,
luna redonda y beata
sobre el tapial de mi huerto!
Sevilla y su verde orilla,
sin toreros ni gitanos,
Sevilla sin sevillanos,
¡oh maravilla!

Ma nel frattempo Machado aveva attribuito allo stesso eteronimo un altro insieme di versi. Nei *CS, HS,* 31r si raccoglie una serie di sei frammenti lirici, non numerati, sotto il titolo: *De Abel Infanzón (Apócrifo)*, e con la data del 1918 in calce:

[1]
El que se quiere perder
– no todos quieren guardarse –
busca a la mujer.
[2]
Gracias, Petenera mía.
¡Qué pronto me adivinaste
lo que yo quería!
[3]
¡Linda dama de mis sueños,
y en sueños siempre con otro,
con otro, por darme celos!
[4]
Diez veces dormí contigo,
diez veces infiel me fuiste,
morena, conmigo mismo.
[5]
Pasó don Juan por tu calle,
y en tu puerta le dijeron:
sube un ratito, Don Nadie.
[6]
Amores por el atajo,
de los de «sube conmigo»,
y «vuelve pronto, serrano».
(in 3, 1, ms: *Linda damita del sueño*, depennato e corretto)

Nessuna di queste *coplas* si doveva perdere definitivamente, anche se la loro paternità fittizia non si sarebbe conservata. [2] e [6] mantennero il loro attributo apocrifo, passando tuttavia sotto il patronato di un eteronimo più definitivo, Abel Martín (erede probabile di Abel Infanzón), in quanto confluirono con poche varianti in *PC*, CLCVII, *De un cancionero apócrifo*, amalgamandosi in varie riflessioni liriche del poeta-filosofo:

[II] Gracias, Petenera mía;
por tus ojos me he perdido:
era lo que yo quería.

[XI bis] Gracias, Petenera mía:
en tus ojos me he perdido;
era lo que yo quería.

[XII] Consejos, coplas, apuntes, 6:

Amores, por el atajo,
de los de «Vente conmigo.»
...«Que vuelvas pronto, serrano.»

Le altre vennero pubblicate, non più come apocrife, in un ordine diverso e con qualche variante, nello stesso numero di «Alfar»[21] sotto il titolo già considerato di *Apuntes líricos para una geografía emotiva de España*, [II], *Coplas populares y no populares andaluzas*, e con la data: *Segovia 1925*:

1
¡El que se quiere perder
– no todos quieren guardarse –
busca a la mujer!
2
Tres veces dormí contigo,
tres veces infiel me fuiste,
morena, conmigo mismo.
3
Pasó don Juan por tu calle,
y en tu balcón le dijeron:
suba un ratito, Don Nadie.
4
¡Linda dama de mis sueños,

[21] VI, 55 (dicembre 1925-gennaio 1926), 2-4.

hablando siempre con otro,
con otro, por darme celos!

Queste *coplas* non erano state incluse nelle *NC*; e a loro volta, come altri testi editi in «Alfar», non vennero incorporate nelle successive edizioni delle *PC*.

Infine Abel Infanzón offre un'altra testimonianza della propria creazione poetica nei *Compl.*, f. 166r sgg., dove figura in compagnia di due nuovi eteronimi, ancora più effimeri, Juan Diego e Vicente Gil, che allungano ulteriormente quella lista di figure evanescenti; con loro, in effetti, si alterna nel tessere le lodi di una donna splendida:

A una mujer tres poetas,
Abel Infanzón, Juan Diego
y Vicente Gil cantaron.

Cantó Infanzón el primero.
«El aire por donde pasas,
niña, se incendia,
y a la altura de tus ojos
relampaguea.
Guárde Dios mi campo
de la nube negra,
guárdeme Santa María
de la amorosa tormenta.
No me mires más:
fuego que encienden tus ojos
ni tu misma apagarás...

Un lungo frammento del suo canto appassionato venne pubblicato nel numero più volte menzionato di «Alfar», alla fine degli *Apuntes líricos para una geografía emotiva de España* (II, 7):

El aire por donde pasas,
niña, se incendia,
y a la altura de tus ojos
relampaguea.
Guárdeme Santa María
de la nube negra,
de la niebla fría;
de la tormenta amorosa
me guarde más todavía.

Peraltro questi versi folclorici li elaborava anche un diverso eteronimo, José Mantecón del Palacio, che secondo il suo inventore nacque a Almería nel 1874 e morì nel 1902[22]; vennero a costituire l'esordio di un testo apocrifo più esteso, dalle sottili varianti:

El aire por donde pasas,
niña, se incendia,
y a la altura de tus ojos
relampaguea.
Guarde Dios mi barco
de la nube negra,
y guarde mi corazón
del aire de mi morena.
No me mires más,
o si me miras avisa
cuando me vas a mirar [...]

D'altra parte la stessa invocazione alla Vergine era stata inserita, in forma più diretta, fra le *coplas marineras* offerte dal poeta a Saulo Torón: «A Saulo, meditabundo / cantor del mar...» (vv. 11-13)[23]:

¡Guárdame, Santa María,
de la nube negra,
de la niebla fría!

L'avvicendarsi degli eteronimi machadiani risulta dunque alquanto intricato; molti nascono e scompaiono nel giro di pochi anni, altri si trasformano selettivamente. Si nota peraltro che, nella successione di tanta creazione apocrifa, Machado si sforza di salvare alcuni nuclei lirici particolarmente suggestivi.

[22] Non si specifica dove; cf. *Cancionero Apócrifo*, XII, nei *Compl.* f. 112v.
[23] *CB* 3, 16r e 22r; cf. *MO*, *PS* LXXI, pp. 780-782.