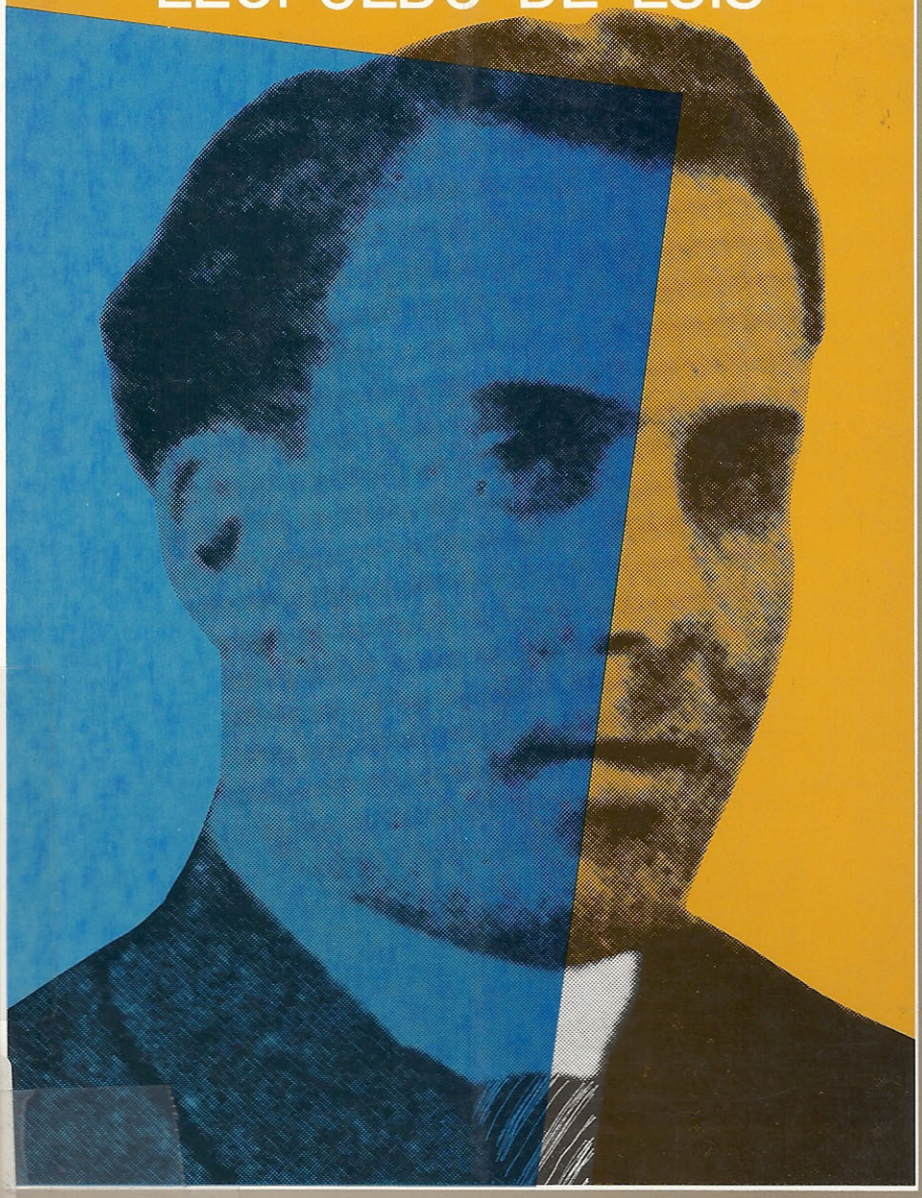
ANTONIO MACHADO

Ejemplo y lección

LEOPOLDO DE LUIS



FUNDACION
BANCO
EXTERIOR

Se edita esta libro cuando está próximo el cincuentenario de la muerte del gran poeta, durante su exilio de Colliure (Francia), en febrero de 1939. En sus páginas presenta Leopoldo de Luis una biografía y un estudio crítico, mediante el método de simultanear la vida y la obra. «Todo estudioso que se acerque a la obra de Antonio Machado se encontrará con el hombre –afirma el autor–; vida y poesía van en paralelo».

El modernista, el noventaiochista, el institucionista, el profesor, y los temas amoroso, religioso, político-social, son tratados a la vez que el triple círculo del tiempo-el sueño-el recuerdo. Cada uno de los libros, así como las prosas de los apócrifos *Abel Martín* y *Juan de Mairena,* se tratan detenidamente, añadiendo el estudio del teatro, en colaboración con su hermano Manuel. El comentario de numerosos poemas y una amplia bibliografía completan este estudio sobre tan ejemplar figura de la poesía española. Autor y editores ponen en este volumen voluntad de homenaje.

ANTONIO MACHADO

Ejemplo y lección

LEOPOLDO DE LUIS

FUNDACION BANCO EXTERIOR
Colección Investigaciones

© Fundación Banco Exterior
Calle Santa Catalina, 6. MADRID (España)
1988. IMPRESO EN ESPAÑA
I.S.B.N.: 84-86884-52-7
Depósito Legal: M-18.930-1988
Realización: NOTIGRAF, S. A., San Dalmacio, 8 - 28021 Madrid

Diseño de la portada: Eugenia Alcorta/Rosaura Martínez
Distribución: Edhasa. Diagonal, 519 - 08029 Barcelona

INDICE

Págs.

Introducción 9

I. Formación 15
II. El institucionista 29
III. El modernista 41
IV. El noventaiochista 49
V. El profesor 67
VI. El tema amoroso 89
VII. El tema religioso 109
VIII. El tema político-social 115
IX. Ultimos años 131
X. Tiempo. Sueño. Recuerdo 153
XI. Abel Martín y Juan de Mairena 169
XII. Soledades 177
XIII. Campos de Castilla 191
XIV. Nuevas canciones, y otros poemas 201

(Cancionero apócrifo) 207
(Poemas de la guerra) 211

XV. El teatro 217
XVI. Epílogo 225

Ediciones más importantes de los libros de Antonio Machado 229
Bibliografía 231
Cronología 239

ANTONIO MACHADO

Ejemplo y lección

LEOPOLDO DE LUIS

INTRODUCCION

El 22 de febrero de 1939 moría, en el exilio, don Antonio Machado. Fue la suya una de las tres muertes extemporáneas e injustas que rindió la Poesía española en las aras fratricidas de la guerra civil. Con las otras, se inmolaron Federico García Lorca y Miguel Hernández. Les llamó *extemporáneas* porque ninguna de las tres víctimas había cerrado su ciclo vital. Federico no llegaba a los cuarenta años, Miguel acababa de pasar los treinta y don Antonio, aunque contaba sesenta y cuatro, con una existencia pacífica hubiera tenido aún futuro. Les llamo *injustas* porque injusta es toda muerte cuyo advenimiento no es el final de un proceso biológico. La muerte es una consecuencia de la vida, pero no lo es su provocación. Otras muchas muertes ocasionó —es tan evidente como amargo— aquella guerra, y todas duelen, mas estas tres adquieren valor simbólico porque son, respectivamente, la consecuencia de las tres plagas que la guerra alentó, al par que su furor propio: el odio, la cárcel y el exilio.

Don Antonio murió tan pronto como le acosó el exilio; se diría que no soportaba vivir sin España. Al cumplirse el medio siglo de aquel suceso, se publica la presente edición —como un día vio la luz la primera con el centenario del nacimiento—, y en ella ponen el autor y los editores propósito de homenaje.

Antonio Machado es un ejemplo y su obra una lección. Ejemplo de comportamiento humano, de dedicación vocacional, de fidelidad a sus principios, de amor a su pueblo. Lección de acendramiento lírico, de objetivación desde la subjetividad, de gravedad, sinceridad, calidad poética.

Estas páginas no son otra cosa que una lectura de sus libros. Se orquestan bibliográficamente de manera mínima y no pretenden descubrir nada: sólo comentar esa lectura, siempre apasionante.

Lector de Antonio Machado desde los doce años —la edición de 1928 fue uno de los primeros libros que «robé» de la biblioteca de mi padre—, mi comentario es, además, fervoroso. No creo que, en arte, pasión quite mi conocimiento, como la frase reza; al contrario: lo da. Conocemos mejor aquello que nos apasiona, porque profundizamos en ello y no pasamos de ligero ni ante una coma. Hablamos mejor de aquello que nos importa: que nos *in-porta:* que nos lleva dentro. Y a mí me importa y me envuelve y me lleva consigo esta poesía, a su fin último de profundidad, emoción, claridad, comprensión. Una poesía así, pienso que nos hace mejores y más libres.

Los lectores que me favorezcan acercándose a este libro no encontrarán gran erudición. Manejo lo que conozco y trato, simplemente, de contar mi experiencia lectora. Machado lo dice casi todo de sus versos, y aún se confiesa a través de sus heterónimos. Los trabajos de investigación y crítica que han proliferado en torno suyo son numerosísimos; probablemente es el escritor contemporáneo que suscita más bibliografía, al punto de resultar ésta —publicada en distintos países— casi inabarcable (1). Al final de este libro se facilitan unas referencias que no son sino el resumen de alguno de los estudios manejados por mí con mayor asiduidad mientras escribía. Son trabajos de gran interés, pero no los únicos. Aclararé asimismo que aunque algunos de tales estudios traten temas que yo, a mi vez, abordo, prefiero, por lo general, no seguirlos, e interpreto por mi cuenta, coincida o no. Ello aparte, es claro que les debo —y agradezco— la gran ayuda de sus dilucidaciones.

Al concluir el trabajo, una esperanza me quedó en el ánimo: que mis páginas —fervorosas, ya se dijo— logren a su vez servir de favorable compañía a algún lector de este emocionante poeta.

---

(1) Esta abundancia bibliográfica data del final de la guerra civil. Hasta esas fechas, los estudios sobre Machado eran más bien escasos. A este respecto, puede verse mi artículo «Antonio Machado ante la crítica», dentro del volumen que publiqué con el título de *Ensayos sobre poetas andaluces del siglo XX*. Biblioteca de Cultura Andaluza, Sevilla, 1986.

ACLARACIONES SOBRE LAS REFERENCIAS

1) Todos los poemas que, fragmentariamente o en su totalidad, se comentan en el texto llevan la indicación de su número en la edición de *Poesías completas,* volumen 149 de la colección Austral (decimocuarta edición de 20-1-73), por la cual me he guiado habitualmente. Cuando alguna circunstancia me lleva a tomar el poema de otra edición, queda hecha la referencia de ello.

2) Existen dos ediciones de texto distinto con el mismo título de *Los complementarios.* Una, la magnífica edición crítica debida a Domingo Ynduráin del cuaderno usado por don Antonio entre los años 1912 y 1924, con reproducción exacta. Otra, un volumen de la colección Contemporánea, de Losada, preparado y prologado por Guillermo de Torre, con algunos de los originales del cuaderno antedicho y otros tomados de publicaciones diversas, como las colaboraciones en *La Vanguardia,* durante la guerra civil. Para las citas que hago en mi texto, distingo llamando al primero expresamente el *cuaderno de Los complementarios.*

3) Las citas de párrafos de *Juan de Mairena* se toman de la edición de 1936, publicada por Espasa-Calpe, a la que corresponden los números de páginas reseñados en cada caso.

Antonio Machado

(1933)

I

1. Formación

La España de fines del XIX, la maltratada España de la Restauración, aquella que llegó a perder el pulso —en frase de Silvela—, cuando eran españoles los que no podían ser otra cosa —en frase de Cánovas—, vio nacer en su turbio ámbito unos cuantos hombres que le dieron un vuelo singular, unos escritores excepcionales que han pasado a la historia con el nombre de Generación del 98. Los acontecimientos de aquel año conturban de tal suerte el haz del país, que cobran valor de hito, y el guarismo asume función denominadora para la promoción joven.

Es claro que, con nuestra perspectiva, vemos ahora aquellos grupos como portadores de unas características, moviéndose a merced de unos impulsos comunes y, sobre todo, singularizándose con un talante peculiar. Pero, como acontece siempre, en el propio momento histórico tales rasgos no pueden sino mostrarse embozados e inmersos en un contexto general. En el último cuarto de aquel siglo, la vida de la cultura y del arte, que ha recibido un soplo renovador al amparo de las libertades nacidas de la revolución de septiembre —pese a la reacción canovista—, se mueve dentro del realismo postromántico, con un incipiente acoso modernista.

El *modernismo* es en arte un estilo de identificables caracteres, pero es también, y más ampliamente visto, un movimiento de libertad espiritual de tendencia historicista, en el que confluyen las ideas

religiosas y filosóficas del fin de siglo europeo. Esa corriente penetra en España por los intersticios pirenaicos, tan herméticos secularmente a toda idea exterior, merced a las doctrinas krausianas que trajo de su formación en Alemania el profesor Julián Sanz del Río (1).

Relacionar el krausismo con el modernimo literario, como ha hecho Juan Ramón Jiménez y como explica en un espléndido trabajo exegético de los textos juanramonianos Ricardo Gullón, resulta bastante convincente, sobre todo si se piensa en la amplia influencia que la nueva filosofía iba a ejercer en el pensamiento español de la época.

Ver el panorama epocal en su vertiente simplemente literaria o verlo en su comprensión sociopolítica —el arte, implícito—, da origen a distintas formas de agrupar promociones con diversos matices, en uno de los períodos más controvertidos de la historia contemporánea. Como quiera que fuese —y más adelante habrá que volver sobre la controversia generacional—, la España abortada por Martínez Campos desde las colinas de Sagunto, la concebida por el conservadurismo de Cánovas, la pesimista y abúlica España del 74, que liquidaba medio siglo de pronunciamientos a costa de otro, veía nacer en su ámbito unos cuantos hombres llamados a crear uno de los más altos estadios de las Letras y el Pensamiento.

El aire venía soplando de atrás. Galdós, Clarín, Valera, en la novelística; Azcárate, Costa, en la política; Giner de los Ríos, Bartolomé Cossío, en el pensamiento reformador, dejan huellas decisivas y convivirán durante años con Unamuno, Ganivet, Valle Inclán, Baroja, Azorín, Maeztu, Machado...

Los movimientos obreros pugnaban a su vez. Nada es ajeno en un contexto social; nada acontece en vano. Pablo Iglesias, Anselmo Lorenzo, Jaime Vera, han nacido a mitad de siglo. Lafargue, Kropotkin, Fanelli, popularizan en la Península sus ideas, subrayadas con su propia presencia en tan azarosos años. El mismo Azorín —y también Baroja y Maeztu— reconocerá más tarde el trazo simpático que tales ideas van a dibujar en el joven pensamiento de la época (2). Directa o indirectamente, porque Pi y Margall, español del momento, había traducido a Proudhon.

---

(1) Es interesante a este respecto el libro *Krausismo: estética y literatura,* edición de J. López Morillas, Barcelona, Labor, 1973.

(2) Azorín: Anarquistas literarios (folleto publicado en 1895). Baroja: *«Tres generaciones».* Conferencia de 1926, incluida en *Obras completas.* Madrid, 1948. Maeztu: en la revista *Nuevo Mundo* (artículo), marzo de 1913.

En cuanto al joven Unamuno, sabida es su adscripción temporal al socialismo.

La burguesía, acomodaticia por naturaleza, fluctuaba entre los intereses de los industriales y los deseos de sus capas más modestas. La pequeña burguesía se sintió más bien republicana y adicta a las libertades individuales. Pero, como sentencia en su amplio panorama Tristán La Rosa (3), «más que a la monarquía, la Restauración entronizó la gran burguesía», inaugurando una época de crecidos negocios, de progreso industrial, de dureza frente a los trabajadores y descarada corrupción política. No obstante, en una zona de la burguesía, letrada y de profesiones independientes, prosperan las ideas del liberalismo y sus consecuencias democráticas, exentas de ortodoxias y dogmas, con un talante moderno hacia nuevas formas de vida. A esa clase burguesa pertenecía Antonio Machado Núñez, médico catedrático de Ciencias Naturales en la Universidad de Sevilla, de la que fue rector. Víctima, en alguna medida, como su amigo Francisco Giner, del decreto de 1875 dictado por Manuel Orovio, ministro de Cánovas, prohibiendo la libertad de cátedra. Giner fue encarcelado en la fortaleza de Cádiz. Otros catedráticos de ilustre nombre (Castelar, Salmerón, Azcárate...) abandonaron la Universidad. Poco después, Giner funda la Institución Libre de Enseñanza, y Machado Núñez colabora en la empresa docente. Por eso, los hermanos Machado ingresaron en ese centro y se formaron en su pedagogía de sentido laico y nuevo.

Machado Núñez estaba casado con Cipriana Alvarez Durán, que debió de ser mujer con personalidad interesante, con fuerza de cohesión para la casa familiar en tiempos adversos, que los hubo. Tampoco desdecía junto a la línea intelectual del esposo. Estaba emparentada con Agustín Durán (1793-1862), hombre de formación liberal, discípulo de Quintana y de Lista, teórico del Romanticismo, que fue director de la Biblioteca Nacional y colaborador de Bartolomé José Gallardo en estudios de bibliografía, compilador de una *Colección de romances antiguos,* leídos por su pariente doña Cipriana a los nietos en las veladas familiares de Sevilla. Antonio recuerda esas lecturas, aludiéndolas a su prólogo de 1917 a la edición completa de su segundo libro: «aprendí a leer en el Romancero de mi buen tío don Agustín Durán», dice. Debió de ser tío abuelo segundo y, en realidad, no pudo llegar a conocer su bondad, porque cuando nació Antonio hacía trece años de su muerte. Pero un amor a la poesía popular sí que se engendraría a

(3) Tristán La Rosa: *España contemporánea. Siglo XX.* Barcelona. Destino, 1972.

su amparo, cultivado luego por el espíritu institucionista y por la fecunda dedicación paterna.

El hijo de Machado Núñez y de Cipriana Alvarez —Antonio también, en línea de tradición familiar—, quien, además de en Leyes, se graduó en Letras, fue el gran folklorista autor de una *Colección de cantares flamencos* (1881) y de *Estudios sobre literatura popular* (1884). De casta le venía al galgo cuando, más tarde, pensaba *Juan de Mairena* que «el folklore es cultura viva y creadora de un pueblo de quien hay mucho que aprender».

Hacia 1870 contrajo matrimonio Machado Alvarez con Ana Ruiz, hija de un confitero de Triana, a la que conoció a orillas del Betis, una tarde de sol y fiesta que Antonio en sus prosas de *Juan Mairena* dice haber creído soñar alguna vez.

La familia, tras habitar en la calle de San Pedro Mártir, del barrio de la Magdalena, se traslada al palacio de los duques de Alba, repartido en viviendas de alquiler. Vecino suyo en aquella casa llamada de las Dueñas, es el pintor Gumersindo Díaz, amigo de Bécquer.

En ese ambiente intelectual, culto, de tendencia liberal y librepensadora, viene al mundo Antonio Machado Ruiz, el 26 de julio de 1875, segundo hijo del matrimonio que once meses antes —el 29 de agosto de 1874— había visto nacer a su primogénito: Manuel. Dos grandes poetas nacían en un año sevillano de increíble suerte, aunque no se supiese aún. Seguirían José —que luego fue pintor y compañero fidelísimo de Antonio—, Joaquín, Francisco —que también hizo versos, aunque abismalmente distantes de los de sus hermanos— y Cipriana. Tales son círculo familiar y contorno social del niño; formativos, sin duda, como cuanto envuelve la infancia: con marca no desmentida en el curso de los sesenta y cuatro años de su vivir ni en los cuarenta de su escribir. Colegio seglar en Sevilla, desde los cinco a los ocho, porque en 1883 el clan Machado se traslada a Madrid. La mano formativa será desde entonces la Institución Libre de Enseñanza, otra marca inolvidable en el hombre y en el poeta. Nueva década de familiar círculo ileso que se quiebra con la marcha del padre a Puerto Rico —todavía español—, para ejercer de registrador de la Propiedad, carrera más lucrativa, entonces como ahora, que la de las Letras. Y una sombra dolorosa, acaso la primera: no volverán a verlo más, porque regresa tuberculoso y muere en Sevilla el año 1892, mientras los hijos permanecían en la capital.

Tuberculoso había muerto también, unos años antes, Alfonso XII, y la Regencia discurría por su alternancia de partidos en pa-

trón canovista. Algunos brotes de fervor republicano, como la desdichada sublevación del general Villacampa, amigo del abuelo Machado Núñez. En literatura, ya ha publicado Salvador Rueda *En tropel,* con pórtico de Rubén Darío. Antonio Machado cuenta dieciocho años.

2. Recuerdos

Por ser Machado en gran medida poeta del tiempo —no se apartó nunca del concepto de la poesía temporal—, muchos de sus poemas se elaboran sobre recuerdos, por el mecanismo de la memoria que es —dejó dicho— «el don preclaro de evocar los sueños». Pero en su obra, *sueño* no es casi nunca una visión onírica, sino una representación imaginativa del propio vivir. Más adelante dedicaré un capítulo al *tiempo,* al *recuerdo* y al *sueño,* como elementos substantivos de esta poesía. Aquí intento reflejar cómo se proyecta el período biográfico descrito a lo largo de la obra.

Sé bien que hay una parte de la moderna crítica, muy prevaleciente hasta hace poco, que postula el estudio de la obra a partir de la obra misma, y que rechaza, o al menos subvalora, la información acopiada desde lo biográfico. La personalidad artística es diferente de la personalidad humana, viene a decirse, y avalando siquiera momentáneamente esa línea, un crítico nos ha recordado que Valéry escribió: «El autor, felizmente, no es nunca el hombre». Para mí está claro que semejante frase de Valéry es puro juego poético y, en todo caso, no va más allá del juicio emitido por su compañero de viaje vital, Marcel Proust: «Un libro es un producto de otro yo, diferente del que manifestamos en nuestras costumbres, en la sociedad, en nuestros vicios», y en esta opinión, acaso lo único cuestionable estriba en valorar el alcance de ese *otro yo,* pues si fuera más propiamente *otra parte del yo* desaparcería casi toda posible discrepancia. La verdad es que se trata de una frase *boomerang* que vuelve para ratificarnos cuánto está el hombre completo, con el peso de su vida plena, en la obra literaria, aunque se emboce en público. Y esto sin contar con aquella aguda apostilla que le ponía Guillermo de Torre, insinuando si no buscaba Proust, ridiculizando las técnicas de Sainte-Beuve, ahuyentar a los críticos demasiado pesquisidores de su peripecia vital.

Pero no, un libro no es producto de otro *yo,* sino del *yo* del hombre-autor, que en él se evidencia plenamente o que en él completa su evidencia. Y la verdad —para mí— es que si la crítica

se cifra en un deseo de comprender (en esto creo que hay pocas dudas), ningún elemento es superfluo y sí todos coeficientes. Será un error dejarse llevar por apariencias de los hechos vitales más de bulto o anécdotas baladíes, pero no lo será menos despreciarlos, como si el arte no fuera una actividad del hombre y no reflejara una personalidad aliada a la vida misma y tan honda y verdadera que, eso sí, viene a ser la fundamental, pero comunicada siempre, en mayor o en menor grado, con el ser social e incluso fisiológico que la comporta.

Aparte de que en un poeta eminentemente historicista como Machado sería paradoja prescindir de lo histórico, estimo que los elementos biográficos substanciales han de ayudarnos en la comprensión de su obra. Un resultado infructuoso no seré yo quien lo atribuya a fallos del método.

El ovillo del mundo infantil y su entorno esbozado líneas arriba, fue sacado por el hilo del recuerdo en varios poemas machadianos que vamos a ver en rápida ojeada.

A la mano viene, inmediatamente, el famoso *Retrato,* de *Campos de Castilla* (1907-1917):

> Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla
> y un huerto claro donde florece el limonero (Poema XCVII)

en cuyo arranque, la alusión no puede ser más directa. El tema del huerto, el patio, el limonero, se instala, además, en el mundo poético machadiano. Naranjos son los que desde las primeras páginas de *Soledades* (1899-1907) dan pie a otra evocación:

> La plaza y los naranjos encendidos
> con sus frutas redondas y risueñas.
> Tumulto de pequeños colegiales
> .....
> ¡Y algo nuestro de ayer, que todavía
> vemos vagar por estas calles viejas! (Poema III)

El valor del adverbio *todavía* es singular en la obra de Machado. Refuerza su acento temporalista y es a la vez la nunca cerrada ventana al porvenir, el camino que se hace al andar —lo dice el propio poeta en otro poema—, pero sin olvidar que se anduvo o se quiso.
Mas en el poema cuyos son los versos recién transcritos, el recuerdo es bifronte: los árboles frutales propios de la geografía andaluza, y los niños de la escuela, como él fue antaño. Algo semejante ocurre en esta otra aparición:

Donde las niñas cantan en corro
por los jardines del limonar. (LXVII)

Esta clase de árboles, así como las patios —patios andaluces, con flores y fuentes— y los huertos —que en algunas casas de Andalucía prolongan el recinto doméstico por su parte de atrás— aparecen en muchas ocasiones:

...el patio querido
el campo risueño y el huerto soñado,
siempre en mi recuerdo. (LIII)

Véase que *huerto soñado* no es un huerto irreal, inexistente por ser mera figura de su sueño, sino un huerto verdadero, en el que vivió, o mejor, todos los huertos reales que pisó en su infancia y que se reviven con la imaginación.

En la siesta del estío («sueño bajo el sol que aturde y ciega») el poeta recuerda cómo:

la verde, quieta espuma del ramaje
efunde sobre el blanco paredón. (XLV)

También los niños tornan y vuelven por la memoria, con la huella del colegio sevillano de los años ochenta, como en ese cuadro de impresionante sencillez realista, de tan fuerte poder de sugestión:

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia tras los cristales. (V)

o en ese *humorismo* —con la veta burlona que aflora más claramente luego— evocando las moscas de los calurosos veranos de su tierra:

Moscas del primer hastío
en el salón familiar,
las claras tardes de estío
en que yo empecé a soñar.
Y en la aborrecida escuela
raudas moscas divertidas. (XLVIII)

Nuevo desdoblamiento del recuerdo: las moscas mismas, y el hastío inicial que deviene en actitud desolada, en tesitura deprimida invasora de buena parte del libro *Soledades*. ¿Fue un niño triste? No refleja, al menos, alegrías infantiles si no es a través del sueño, en el poema *Sueño infantil* y en el breve romance. al tiovivo:

Pegasos, lindos pegasos,
caballitos de madera.
.....
Yo conocí siendo niño
la alegría de dar vueltas
sobre un corcel colorado
en una noche de fiesta. (XCII)

Predomina el otro tono: el de hastío, incluso con reiteración, con versos repetidos de uno a otro poema:

Pasan las horas de hastío
por la estancia familiar,
el amplio cuarto sombrío
donde yo empecé a soñar. (LV)

Empezó a soñar y soñó incluso a la muerte: con motivo de un «cante hondo», la copla habla de una simbología de guadañas que hace exclamar al poeta:

tal cuando yo era niño la soñaba. (XIV)

La ternura acude, claro es, con la presencia de la madre, que tanto estuvo al lado del poeta, hasta la misma muerte. Un aroma reconstruye un feliz suceso:

el buen perfume de la hierbabuena
y el de la buena albahaca
que tenía mi madre en sus macetas. (VII)

A propósito de la reconstrucción de un pequeño mundo evocado merced a un aroma, ya decía el propio don Antonio en el cuaderno de *Los complementarios,* aunque refiriéndose a otro poema (el titulado «Elegía de un madrigal» —XLIX—) que cuanto dice Proust sobre la memoria y las intermitencias del corazón estaba implícito en versos suyos.

En otro recuerdo de la madre aparece ésta asociada a la parte más pura del mundo:

la buena luz del mundo en flor, que he visto
desde los brazos de mi madre un día. (LXVII)

Por último, un poema de *Soledades* evoca también a la abuela, cuya influencia, por sus lecturas en voz alta durante las reuniones familiares, debió de dejar rastro. Canta el poeta el acervo de menudos objetos al gusto romántico, asociando tales pequeñas cosas a sus veladas infantiles, como menudencias entrañables que «son alma»:

Daguerrotipos turbios,
cartas que amarillean
.....
romanticismos muertos
.....
cosas de ayer que son el alma, y cantos
y cuentos de la abuela. (LXXI)

De esa misma época infantil nos da Machado un rasgo psicológico interesante en sus prosas de *Los complementarios* —el cuaderno de apuntes y borradores—, aludiendo también a la abuela. Cuenta que una mañana de sol estaba en la plaza de la Magdalena, de Sevilla, chupando un trozo de caña dulce, cuando pasó otro niño que también llevaba «palodú». «¿Verdad que mi caña de azúcar es mayor que la de ese niño?», preguntó a su abuela, seguro de su ventaja. Pero la abuela repuso, con acento de verdad y de cariño: «Al contrario, hijo, la caña de azúcar que lleva ese niño es mucho mayor». Comenta Machado: «parece imposible que este trivial suceso haya tenido tanta influencia en mi vida. Todo lo que soy —bueno y malo—, cuanto hay en mí de reflexión y de fracaso, lo debo al recuerdo de mi caña dulce».

Machado refundió esa anécdota, anotada primeramente en su cuaderno de 1914, para atribuirla a los comentarios de *Juan de Mairena,* el otro yo, el doble que se inventó años después. Pero creo que tiene una gran importancia saber la fecha en que se hizo la reflexión transcrita, porque 1914 es una época de crisis —otra, de otro signo, se producirá en 1926—, en la cual el poeta se hallaba dominado por ciertas preocupaciones, obsesiones, casi diría, como en otro lugar indico con más detalle. Por de pronto es la época en que se prepara —ya con cerca de cuarenta años— para obtener la licenciatura de Filosofía y Letras. En el fondo de esa confesión machadiana está su actitud de modestia (orgullosa, si se quiere: él supo tener el orgullo de su modestia) y su tono casi siempre decepcionado, a la vez que su decisión realista y su sinceridad.

Claro que por ser *Soledades* su libro más subjetivo, es donde preferentemente acuden las presencias biográficas, y escrito alrededor de los veinte años, la edad que acabamos de ver no andaba demasiado lejos. Más adelante, los recuerdos infantiles se espacian, pero no se borran. Así, en una pieza de 1913 —inmediatamente después de la primera edición de *Campos de Castilla*—, el escenario de su niñez ocupa casi la totalidad del poema:

en estos campos de mi Andalucía
¡oh tierra en que nací! cantar quisiera.

Tengo recuerdos de mi infancia, tengo
imágenes de luz y de palmeras
.....
...plazas desiertas
donde crecen naranjos encendidos
con sus frutas redondas y bermejas
y en un huerto sombrío el limonero
de rama polvorienta
y pálidos limones amarillos
que el agua clara de la fuente espeja,
un aroma de nardos y claveles
y un fuerte olor de albahaca y hierbabuena. (CXXV)

Aquí están los naranjos, el limonero, el huerto, y otra vez la hierbabuena y la albahaca de las macetas de la madre (4).

Entre los «Proverbios y cantares» que fueron a engrosar el segundo libro, hay uno —producto de decepción expresado con cierto aire de bula— en que declara algo de lo que solía leer:

¡Ah, cuando yo era niño
soñaba con los héroes de la Iliada! (CXXXVI)

En «Galerías», pequeños cuadros de diversas motivaciones publicados primeramente bajo el subtítulo de «Apuntes para un estereoscopio lírico», la contemplación de una tormenta le hace retroceder en el tiempo:

¡Los asombrados ojos
del niño y juntas cejas
—está el salón oscuro— de la madre!
¡Oh cerrado balcón de la tormenta! (CLVI)

La sala, o el salón familiar, se prodiga como un escenario de recuerdos. En cambio, una sola vez aparece la primitiva vocación de Antonio niño que, allá por los años de Sevilla, quiso ser capitán de barco:

con el milagro de tu verso he visto
mi infancia marinera,
que yo también de niño ser quería
pastor de olas, capitán de estrellas (CLXIV)

dice en un poema («A Julio Castro») de 1932. Pero como final precioso de estos ejemplos que salpican su espuma de biografía

(4) He dedicado un trabajo a la influencia poética de ese perfume en «A. Machado, y el buen perfume de la hierbabuena» en mi libro *Ensayos sobre poetas andaluces del siglo XX,* ya citado.

infantil, ninguna pieza mejor que el espléndido soneto a su padre:

Esta luz de Sevilla... Es el palacio
donde nací, con su rumor de fuente.
Mi padre en su despacho. —La alta frente
la breve mosca y el bigote lacio—.

Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita. Se levanta:
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo, a veces canta.

Sus grandes ojos de mirar inquieto
ahora vagar parecen sin objeto
donde puedan posar, en el vacío.

Ya escapan de su ayer a su mañana;
ya miran en el tiempo ¡padre mío!
piadosamente mi cabeza cana. (CLXV)

El 13 de marzo de 1916 Machado escribió en su cuaderno de *Los Complementarios* una primera versión de este poema en diecinueve versos asonantados de irregular medida. El fervor intencional es, naturalmente, el mismo, pero el autor no debió de quedar contento, porque lo soslayó a la hora de compaginar otros volúmenes, hasta que en noviembre de 1924 lo rehace, ya en forma de soneto, condensándolo, apretándolo hasta una sofocada emoción al crear la superposición de tiempos que el último terceto expresa. No cabe duda de que nos hallamos ante una de sus piezas príncipes.

«Al palacio de las Dueñas», anotó como título de innecesaria explicación, y lo suprimió al situar el soneto entre la colección de *Nuevas canciones,* ya dentro de *Poesías completas,* segunda edición de 1928.

Más importantes que este título superfluo son las fechas que encabezaban la versión de 1916, titulada «Mi padre»: 1882, 1890, 1892. Comprendemos que 1892 (tenía el padre treinta y cuatro años) es el año del que Antonio, niño de siete, extrae su recuerdo, en tanto que 1890 corresponde a la separación, por traslado del padre a Puerto Rico como registrador. El poeta no volvió a verlo, porque murió en 1892 —tercera fecha— sin que los hijos fueran a Sevilla, donde llegó, tuberculoso, de regreso de América. Los Machado salieron de la capital andaluza en 1883; el recuerdo del padre en el despacho y en el jardín del palacio de las Dueñas es, pues, de un solo año: cuando Antonio tenía de siete a ocho y veía al padre con la inmensa admiración que a esa edad nos inspira.

Carlos Bousoño, en su *Teoría de la expresión poética* (5), y Antonio Sánchez Barbudo, en su libro *Los poemas de Antonio Machado,* han comentado con tanta atención como acierto este gran poema. Ambos coinciden en señalar como versos clave los tres últimos. Es evidente. Para Bousoño la emoción última que el poema nos transmite es lo irreparable del tiempo fugitivo; para Sánchez Barbudo, es la filialidad, la niñez sin ser niño. Creo que son ambas cosas —lo segundo, de manera más original—, pero no voy a extenderme sobre lo que los dos críticos han explicado ya tan bien. Añadiré sólo tres consideraciones.

Una de ellas es marcar lo sucinto y, a la vez, lo revelador y lo exacto de la prosopografía. Vemos al jóven («aún joven», dice un verso) de traza romántica con sólo unos rasgos del rostro, y sabemos, además, cuáles son sus inquietudes, cuál su dedicación.

Otra observación es cómo el poema, de valor universal, de emocionado sentimiento ampliamente compartido —paso del tiempo, cariño filial, recuerdos de infancia—, se carga de unas connotaciones especiales que denotan una manera de vivir en un ámbito de clima espiritual cultivado, de penetración formativa.

La tercera observación es el dinamismo del poema. En realidad es una observación hecha por Jorge Urrutia en su estudio sobre la «Influencia del cine en la poesía española» (primera aproximación) (6), al señalar que la superposición de tiempos (un hombre de treinta y cuatro años, en 1882 pasea por su despacho y, de pronto, ve a su hijo de cuarenta y un años, escribiendo en 1916) se asemeja a la técnica cinematográfica. El cinematógrafo es el arte que logró romper el muro del tiempo para mezclar distintas visiones temporalistas, y la técnica de algunos autores supone, en unos casos, influencias del arte llamado séptimo; en otros, y es el caso de Machado, anticipaciones o lo que algunos cineistas han llamado *precinema.*

En cualquier caso, la emoción del poema es intensísima y es Machado, poeta del tiempo y del recuerdo, quien logra tan singular acierto expresivo.

---

(5) Madrid, Gredos, 1952.
(6) En su libro «Imago literae», Sevilla. Colección de Semiótica y Crítica, 1. 1984.

Machado joven.

II

1. El institucionista

Ricardo Gullón, en su estudio previo al volumen de notas para un curso sobre el modernismo, de Juan Ramón Jiménez (7), dice que «el krausismo fue un impulso idealista y, en Giner, se manifiesta como entrañable necesidad de transformar la vida española y el hombre español». Nada más cierto; la importancia de la Institución —creación de Giner— fue grande, así como su peso en el pensamiento y en la educación de España. Sin embargo, la Institución Libre de Enseñanza, fundada en 1876, no alcanzó plenamente, en medio de dificultades de varia índole, ni la continuidad ni la expansión que se propuso y merecía. Muerto Giner en 1915, Manuel Bartolomé Cossío pudo mantenerla varios años más. Colaboradores y profesores de la casa habían sido Azcárate, Costa, Salmerón, José Castillejo, Adolfo Posada, Dorado Montero, Besteiro, Fernando de los Ríos, García Morente...

Los planes fundacionales que abarcaban hasta la enseñanza superior, quedaron bastante limitados. Bien es cierto que para Giner la reforma es obra de la educación y la educación hay que empezarla desde la escuela. Con todo, la influencia ha sido incalculable, ya que se proyectó también desde centros fundados a su sombra, como la Junta de Ampliación de Estudios, la Residencia de Estudiantes, el Instituto Escuela, el Centro de Estudios Históricos...

---

(7) *El modernismo.* México. Aguilar, 1962.

Lo que la Institución pretendía era la formación íntegra de la persona, la educación completa y profunda, muy superior a la mera instrucción memorística. De ahí que sus métodos —coeducación, planes cíclicos, enseñanza laica— y sus actividades complementarias —excursiones, coloquios, gimnasia y deportes— adquirieran importancia substantiva.

Giner compartió y utilizó las ideas de Froebel —el fundador de los jardines de infancia— y propició el contacto constante de los alumnos con la naturaleza y el fomento de la observación directa. Puede decirse que los institucionistas enseñaron a los madrileños a descubrir el Guadarrama, hoy tan al alcance de la mano, y a sentir el paisaje.

La Institución nace cuando la política integrista separa de sus cátedras oficiales a un grupo de maestros egregios, y sus planes intentan una enseñanza al margen de la estatal. Supone una conmoción en el atrasado mundo de la enseñanza española, en manos de los centros de la Iglesia. Hasta los hombres que luego serían liberales pasaban por los colegios religiosos. La presión clerical se entraña en los métodos y en las ideas, al punto de convertir una empresa como la de Giner en algo insólito y casi heroico. El estilo sobrio, sencillo, puritano, que informa las tendencias institucionistas, choca también con una tradición perezosa y sensual como la española, en una vieja sociedad de fuertes contrastes, en donde los ricos se dedican a vivir del trabajo de los pobres y los pobres se dedican a envidiar a los ricos.

Se estableció éste que por tantos motivos puede llamarse revolucionario centro de enseñanza en el número 42 de la calle de las Infantas. Los hermanos Machado ingresaron en él al venir a Madrid, en 1883. Antonio contaba ocho años. La familia vivía en la calle de Claudio Coello, esquina a la de Villanueva. La Institución, que actuaba como sociedad por acciones, aprobó en junta general de junio de 1880 el proyecto de levantar un edificio propio en los solares del paseo de la Castellana, frente al hipódromo (hoy plaza de San Juan de la Cruz), entre las calles de Zurbano y de Bretón de los Herreros. Giner dedicó varios artículos a comentar los planos y la distribución de aulas y locales. Las obras se iniciaron en 1882..Sin embargo, el segundo local de la Institución fue en el paseo de Obelisco (calle que hoy lleva el nombre del general Martínez Campos y que durante la segunda República estuvo dedicada precisamente a don Francisco Giner). Los Machado pasaron a vivir, primero, a la calle del Almirante, al número 3, y después a la de Santa Engracia, número 42 (hoy número 52 de la durante unas décadas denominada calle de Joa-

quín García Morato). La proximidad de estos dos domicilios a los locales del centro escolar es notoria. Probablemente la familia buscaba la comodidad de los niños en aquel Madrid con grandes facilidades de inquilinato.

Las teorías institucionistas, conforme se lee en los ensayos de Giner, disienten no sólo de los sistemas memorísticos, sino del sistema de exámenes. Con indudable acierto opinaba don Francisco que no es igual estudiar para aprender seriamente algo que para aprobar un examen. La Institución implantó —o se propuso implantar— un sistema pedagógico cíclico, donde todas las materias ocupan todos los años de la enseñanza, desarrollándose con la intensidad y la amplitud crecientes que correspondan. Sin embargo, sus alumnos de bachillerato habían de someterse a los planes oficiales, pasando pruebas en el Instituto. Antonio Machado se examinó varias veces en los dos Institutos del Madrid anterior a la República: el «Cardenal Cisneros», de la calle de los Reyes, y el «San Isidro», de la castiza calle de Toledo. Parece que no se presentó a la última prueba, concesionaria del título, hasta 1900, después del primer viaje a París.

De la influencia institucionista en el poeta no cabe duda. El campo estaba bien abonado por ascendencia familiar. Puede objetarse que también fue alumno Manuel y la huella no es tan visible. Tenemos que convenir en la indudable medida de afinidad que sustancia todo influjo. La manera de ser de Antonio: introvertido, reflexivo, niño serio —al decir de sus propios versos—, le predisponía, le hacía permeable a esa suerte de agua lustral de un bautismo laico. La figura de Giner debió de ser, si creemos a quienes lo trataron, como para despertar admiración; su probidad, un espejo. ¿Cómo no verla al fondo de la noble y ejemplar figura de Machado? Don Gregorio Marañón subrayaba —en su prólogo de 1951 al libro *Modernismo frente a 98,* de Guillermo Díaz-Plaja— «el desinterés y la intachable gravedad de conducta» de los hombres del 98, elogio que si bien es excesivo para algún que otro nombre de la generación, cuadra perfectamente a varios y, desde luego, a don Antonio Machado, así como hubiera podido atribuirse a Giner mismo. Y añadía Marañón: «Nada hay en el mundo que ejerza una influencia duradera sin tener recta la columna vertebral», afirmación que puede comprobarse en nuestros días y que es uno de los motivos de la merecida fama del gran cantor de *Campos de Castilla.*

Las amistades del joven Machado no podían sino fomentar aquel espíritu. Frecuentaba la casa de don Eduardo Benot, en quien no sólo hay que pensar como académico y gramático, sino como mi-

nistro de la primera República, y en sus tertulias conoció y trató al brigadier Estévanez —otro ministro republicano— y al propio Pi y Margall. Es probable que su primer trabajo fuese colaborar en el *Diccionario de ideas afines* que Benot publicara en 1899. Leyó por entonces con intensidad los tomos de la biblioteca de Rivadeneira y profundizó en la obra de Lope, de quien su lejano tío Agustín Durán escribió una monografía. En sus *coplas,* en sus *canciones,* se le transparentará ese amor por la poesía popular que también a veces hinchaba la vela lírica de Lope, y por todo el aire del folklore auténtico —cultura viva y creadora de un pueblo de quien hay mucho que aprender, como dijo *Mairena*— cultivado por tradición familiar y por corrientes pedagógicas asimismo institucionistas.

En Antonio Machado debió de cumplirse el deseo de aquella norma escolar que se propuso la formación humana auténtica de la persona, antes que la instrucción calculada a la medida de un cuestionario de exámenes. Antonio poseyó pronto esa formación y esa personalidad, pero ya vimos que su grado de bachiller fue tardío, y, mientras su hermano Manuel ingresa en la Facultad de Letras de la Universidad de Sevilla en 1896, él atesora vida interior y enriquece su espíritu, pero no se orienta en esa ruta que se llama, con criterio pequeño burgués, «labrarse un porvenir». No era un hombre práctico; no lo fue nunca. Esa falta de título universitario debió de crearle una sensación incómoda de inferioridad ante el mundo exterior oficial, ordenancista y formulario; una espina que tardó en sacarse cuando se licencia, ya cuarentón. Volveremos sobre este aspecto de su vida y aun de su carácter. Ahora importa destacar su formación honda, seria, de cuño institucionista, en lo cultural cuanto en lo espiritual. En lo cultural, recordemos lo que, en 1918, anotó en su cuaderno de *Los complementarios,* en torno al tema de la extensión universitaria:
«No soy yo partidario del aristocratismo de la cultura, en el sentido de hacer de ésta un privilegio de casta. La cultura debe ser para los más, debe llegar a todos; pero antes de propagarla será preciso hacerla. No pretendamos que el vaso rebose antes de llenarse. La pedagogía de regadera quiebra indefectiblemente cuando la regadera está vacía. Sobre todo, no olvidemos que la cultura es intensidad, concentración, labor heróica, callada y solitaria, pudor, recogimiento antes, mucho antes que extensión y propaganda» (8).

(8) *Los complementarios.* (Ed. de D. Ynduráin.) Madrid. Taurus, 1972, (pp. 63-64).

Concentración, labor callada y solitaria, pudor... Antonio Machado se está leyendo por dentro y está repitiendo lo que sin duda tomó de aquella casa del paseo del Obelisco.

Espiritualmente, Machado sí pudo ver con simpatía esa unión de la naturaleza y el espíritu que postulaba Cristián Krause, y hasta aquella idea contemporizadora del discípulo belga Guillermo Tiberghien de que intuición de los hechos es el objeto de la sensibilidad y deducción de los principios es el ejercicio de la razón. Mas, en el fondo, había en él un agnóstico que sólo a momentos sintió no una preocupación religiosa, sino un ramalazo metafísico anheloso de divinidad. Pero no se pretende que Machado fuera un seguidor de los credos krausistas, sino que en él imprimió carácter el talante de la Institución Libre de Enseñanza, y bueno será recordar que el propio don Francisco Giner hablaba de que hubo dos krausismos: el que quiere mantener el rigor de unos principios filosóficos, y el de quienes toman de sus enseñanzas y de sus métodos la orientación educativa para la formación de la personalidad moral. Los educadores de la Institución practicaron este último.

En la pugna del krausismo contra el positivismo, Machado no toma parte. El sale beneficiado de ambas corrientes filosóficas como, en realidad, salió beneficiado el siglo XIX español. No se puede saber si leyó la traducción hecha por Hermenegildo Giner de los trabajos de Tiberghien, con el título de *Krause y Spencer,* editada por la librería de Fernando Fe en 1883. En todo caso, hubiera hallado una suerte de eclectismo desde la primera página, donde el traductor —hermano, como se sabe, de don Francisco— reconoce que las dos escuelas, «de tal modo han llegado a influir en nuestra patria, que casi no resta para todas las demás».

El pensamiento de Machado evolucionó —aunque no demasiado— en el curso de sus cuarenta años de escritor, pero lo cierto es que no cita casi nunca en sus prosas a Krause, ni tampoco a Comte, ni a Spencer. Alguna vez a Schopenhauer, al que llama «el gran pesimista» y del que no cabe duda que algo le quedó, con un natural escepticismo agudizado por el tiempo y por las decepciones inherentes a una vida más bien oscura, de profesor en pequeñas ciudades provinciales. Juan Ramón Jiménez, que lo conoció bien —aunque no siempre lo juzgase con justicia— señala este arañazo de frustración en su alma de hombre sencillo y tímido.

Su vinculación al espíritu institucionista sí que fue perma-

nente. Elogios a Giner, a Azcárate, a Salmerón, a Pi y Margall se hallan en sus prosas. Al primero, también en su poesía. Afán renovador que se identifica con el signo noventaiochista: «Creo en la libertad y en la esperanza», dice en un verso del poema a Azorín. «Necesitamos finos aires de sierra, no perfumes narcóticos», escribe en un artículo de 1920, frase bien «institucionista». El Guadarrama fue por siempre su «viejo amigo». En agosto de 1914 deja anotada en cuadreno de *Los complementarios* una excursión a la querida y cantada sierra: «Salimos de Cercedilla, pernoctamos en la casita de la Institución.» Continúa luego: «De Segovia a Madrid en tren.» Y apunta sintomáticamente: «Corazón e itinerario de don Francisco Giner.» Como por casualidad, encuentran los excursionistas —él, su hermano José y el matrimonio Masriera (al que va dedicado el poema «Las encinas»)— a Cossío, quien les habla de la guerra en Europa, «prediciendo el triunfo de los aliados».

Un institucionista: su abuelo Machado Núñez, con quien vivían los hermanos Machado desde que el padre volvió, para morir, de Puerto Rico, desaparece también, en 1895. La familia se sustenta básicamente de la pensión que le queda a doña Cipriana; la casa está al amparo de dos mujeres: suegra y nuera. Vida difícil en que van a conocer las estrecheces, la penuria. Antonio y su hermano Manuel comienzan por entonces a colaborar en la revista *La Caricatura,* empleando los pseudónimos de *Cabellera* y de *Polilla* y, cuando escriben en colaboración, *Tablante de Ricamonte.* También actúa durante algún tiempo como actor en una compañía de teatro, su gran afición. Pero la primera colaboración poética importante será en la revista *Electra* (título puesto en homenaje a Galdós), en 1901. Ya se han perdido las colonias, ya se ha suicidado Ganivet, ya ha estado Antonio en París, trabajando como traductor en la Casa Garnier, ya ha intentado, sin éxito, emigrar a Guatemala, «a hacer fortuna», tierra donde vivía un tío suyo, quizá «El viajero» que un día volvió revelando «un alma casi toda ausente», para quedar como figura inmortalizada en el hermoso poema de *Soledades:*

> Está en la sala familiar, sombría,
> y entre nosotros el querido hermano
> que en el sueño infantil de un claro día
> vimos partir hacia un país lejano. (I)

Respecto de este poema, se plantea una duda. Algunos comentaristas dan por hecho que «el querido hermano» es Joaquín, uno de los menores, emigrado a Guatemala en 1895. Ahora

bien, Joaquín, que salió de España con menos de veinte años, cuando regresa en 1902 o cuando Antonio publica el poema en 1907, no podía tener «las sienes plateadas» ni «la juventud perdida», según los versos dicen. «Querido hermano» era también el tío en el ámbito familiar. Estoy de acuerdo con la aclaración que hizo Sánchez Barbudo en ese sentido, y no con quienes insisten en querer ver la alusión a Joaquín. Claro que se trata de un tema menor e intrascendente, porque en poesía importa mucho más el resultado que el motivo inicial. Aquí lo importante es cómo el poeta utiliza el hecho real para condensar admirablemente sus propias melancolías y sus personales pensamientos en torno al paso del tiempo: la frustración, la soledad, el silencio. Fuese quien fuese el protagonista de la anécdota.

2. Recuerdos

Ningún recuerdo de la Institución Libre de Enseñanza en la poesía de Antonio Machado más vivo, más entrañable y, sobre todo, más explícito, que el poema a la muerte de Giner:

Como se fue el maestro,
la luz de esta mañana
me dijo: Van tres días
que mi hermano Francisco no trabaja.
¿Murió?... Sólo sabemos
que se nos fue por una senda clara,
diciéndonos: Hacedme
un duelo de labores y esperanzas.
Sed buenos y no más, sed lo que he sido
entre vosotros: alma.
Vivid, la vida sigue,
los muertos mueren y las sombras pasan;
lleva quien deja y vive el que ha vivido.
¡Yunques, sonad; enmudeced, campanas!

Y hacia otra luz más pura
partió el hermano de la luz del alba,
del sol de los talleres,
el viejo alegre de la vida santa.
...Oh, sí, llevad, amigos,
su cuerpo a la montaña,
a los azules montes
del ancho Guadarrama.
Allí hay barrancos hondos
de pinos verdes donde el viento canta.
Su corazón repose
bajo una encina casta,
en tierra de tomillos, donde juegan

mariposas doradas...
Allí el maestro un día
soñaba un nuevo florecer de España. (CXXXIX)

Don Antonio escribió este poema en Baeza, fechándolo el 21 de febrero de 1915. Giner había muerto el 17. La espontaneidad y la prontitud dan pruebas del sincero dolor, del auténtico sentir que lo sustancia. Se resumen en los versos, con clara y emocionada síntesis, las ideas del maestro y los rasgos personales. Es como el halo de ejemplar norma de vida lo que efunde el poema. Asocia la luz de la mañana, que es claridad de miras e iniciación laboriosa, al trabajo gustoso, a una suerte de misticismo franciscano, a la esperanza y al sueño de «un nuevo florecer de España». La evocación busca la brava —y casta— naturaleza como reposo adecuado. El trabajo debe labrar el duelo y hacer sonar los yunques en su memoria; la libre dejación de dogmatismos aleja las campanas, que son aquí símbolo de rigor confesional, y todo respira una unción propia del apelativo de «santo laico» que se dio a Giner.

Es, en cierto modo, también institucionista el poema —de menor emoción, por supuesto— dedicado a Ortega. Coetáneo, se alude en él a las meditaciones de El Escorial, el ensayo orteguiano de 1915:

A ti laurel y hiedra
corónente, dilecto
de Sofía, arquitecto.
Cincel, martillo y piedra
y masones te sirvan; las montañas
del Guadarrama frío
te brinden el azul de sus entrañas,
meditador de otro Escorial sombrío.
Y que Felipe austero,
al borde de su regia sepultura,
asome a ver la nueva arquitectura
y bendiga la prole de Lutero. (CXL)

Los cinco primeros versos transmiten la idea de un pensamiento racional, riguroso y de libre pensador —«masones te sirvan»—. En el centro del poema aparece el Guadarrama —igual que en el poema anterior— como lugar de trabajo de Ortega y del monasterio objeto de sus famosos ensayos. Ortega es «meditador de otro Escorial sombrío», adjetivo que se justifica por la teoría del esfuerzo puro que Ortega desarrolla en esa obra, que termina melancólicamente en «Escorial sombrío», podemos decir. Los cuatro versos finales entrañan el deseo de que el propio Felipe II rinda homenaje «al joven meditador». Pedro Laín y Antonio Sán-

chez Barbudo interpretan al unísono el verso final como una suerte de arrepentimiento del rey de la contrarreforma, al comprobar los méritos de un español que, como Ortega, se formó en los filósofos alemanes («prole de Lutero»).

Un vibrante y enérgico poema es «El mañana efímero», que denuncia, en 1913, la larga y nefasta influencia de un estado de ignorancia, fanatismo e incuria:

> La España de charanga y pandereta,
> cerrado y sacristía,
> devota de Frascuelo y de María. (CXXXV)

La asociación de la fiesta de toros —de la cual, por otra parte, Machado no era detractor— con las procesiones y otras manifestaciones de un culto puramente exterior, no es cosa del poeta, sino del más basto y falso folklore nacional.

> Esa España inferior que ora y bosteza,
> vieja y tahúr, zaragatera y triste;
> esa España inferior que ora y embiste
> cuando se digna usar de la cabeza. (CXXXV)

La primera asociación *culto-fiesta de toros* trae, encadenada, esta otra de *orar-embestir,* agravándose con tintes peyorativos. El bostezo es una consecuencia de la inopia; tahurear es verbo activo en los casinos provincianos; la zaragata es mala educación; la vejez es aquí lamentable tradición inmovilista y la tristeza viene dada por lo penoso de esa realidad.

La Institución Libre de Enseñanza y sus hombres se proponían cambiar el estilo de vida, transformar las costumbres. No excluye esto la posibilidad de que otros españoles, fuera de la Institución, anhelasen también una regeneración y, probablemente hoy, tras el Concilio Vaticano II y sus consecuencias, muchos hombres de la Iglesia nada tendrían que objetar al poema de Machado. Poema que supone, digásmoslo abiertamente, una de las escasas tomas de posición frente a la realidad político-social que registra la poesía española de su tiempo.

> Mas otra España nace,
> la España del cincel y de la maza
> .....
> Una España implacable y redentora,
> España que alborea
> con un hacha en la mano vengadora,
> España de la rabia y de la idea. (CXXXV)

Pocas veces se muestra tan colérico nuestro poeta. El decía que su verso brotaba de manantial sereno; aquí, no. Y en otras ocasiones me parece que tampoco, aunque lo sofrenaran su melancolía y, sobre todo, su escepticismo. Pero se me antoja que, soterrado en su personalidad intelectual y, hasta cierto modo, apacible, llevaba un hombre de acción. Con razón dijo en unas notas autobiográficas que reconocía en sí unos «impulsos batalladores». Por qué, si no, hubiera querido dejar

> mi verso como deja el capitán su espada:
> famosa por la mano viril que la blandiera (XCVII)

o por qué plantear esa equiparación, en uno de sus últimos sonetos:

> si mi pluma valiera tu pistola
> de capitán contento moriría (9).

Más adelante me ocuparé de este poema de 1938. Pero ahora conviene volver al otro, al de los alejandrinos anteriores, al «Retrato» que abre *Campos de Castilla.* Leamos estos versos:

> y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
> soy, en el buen sentido de la palabra, bueno. (XCVII)

Y avanzando hacia el final:

> Y al cabo nada os debo; debéisme cuanto he escrito.
> A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
> el traje que me cubre y la mansión que habito,
> el pan que me alimenta y lecho en donde yago. (XCVII)

Don Francisco Giner de los Ríos había escrito en 1884 que el propósito de su Institución era «entregar cada año a la sociedad algunos hombres honrados, de instintos nobles, cultos, instruidos hasta no serles extraños ningún elemento ni problema fundamental de la vida, laboriosos, varoniles de alma y de cuerpo, capaces de atender a sus necesidades materiales por medio de una profesión verdaderamente honrosa y libre» (10). ¿No está colmado tal propósito en el autor de estos versos?

El poema tiene algo más. Tiene esa confesión que Machado atempera con el verso inmediato:

> Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
> pero mi verso brota de manantial sereno. (XCVII)

---

(9) *Poesías.* Buenos Aires. Losada «Col. Contemporánea», pág. 260.
(10) *Obras completas de Fco. Giner de los Ríos* (vol. XVI), Madrid, 1927.

Esas gotas que justificarían el violento final visto en el poema «El mañana efímero», pueden aparecer en cierta contradicción con la serenidad, la mesura de espiritual aristocracia que comporta el institucionismo. Pero esa aparente contradicción no es suya, sino de la época. Como muy acertadamente ha escrito Ricardo Gullón, en el prólogo antes citado, «entre krausismo y positivismo no hay solamente divergencia, sino oposición», pero «ésta desaparece cuando por diferentes razones ambos se enfrentan al dogmatismo religioso y declaran que el hombre tiene el derecho y el deber de pensar por sí. Ahí se declara el nuevo espíritu».

Creo que el poema «Retrato», de Antonio Machado —autorretrato, en verdad— posee, sobre su valor poético, una importancia testimonial inimaginable a primera vista. Aún tendremos que volver a sus versos.

Si Machado no olvidó nunca la Institución, la Institución tampoco olvidó a Machado. Así, el año 1926 rinde un homenaje, ofrecido por el propio Cossío, a los dos hermanos poetas y antiguos alumnos de la casa.

III

1. El modernista

Cuando en la década de los años 1890 a 1900 los hermanos Machado frecuentaban la tertulia de don Eduardo Benot, ya defendían, con el ardor que ponen los jóvenes en defender lo que sienten como propio, las cálidas estrofas de *En tropel.* Salvador Rueda andaba por los treinta y cinco años; Rubén Darío, por los veintisiete, y desde alguno antes era el autor de *Azul.*

Es un hecho demostrado ya, hoy, críticamente, que la renovación modernista encuentra en España anticipaciones a la obra, luego indiscutible, de Rubén Darío. Antonio Oliver Belmás, profesor de Literatura Hispanoamericana y biógrafo del nicaragüense, dedicó un largo ensayo a señalar las novedades técnicas atribuidas al modernismo y de las que fue precursor el malagueño Rueda (11). Darío vino a España por primera vez en 1892, para asistir al Congreso de Escritores que, con motivo del centenario del Descubrimiento, organizó la Asociación de Escritores y Artistas Españoles. Entabló amistad con su presidente, Núñez de Arce, al que trataba como maestro. Pero su gran amigo fue Rueda, quien lo presenta con elogio en la primera página de su libro de aquel año —*En tropel*—,insertando un «Pórtico» que Rubén le escribe nada menos que en treinta y ocho serventesios de endecasílabos «de gaita gallega».

---

(11) Antonio Oliver, en la revista *Caracola,* número 62-63, Málaga; diciembre, 1957, enero 1958.

Libre la frente que el casco rehúsa
casi desnuda en la gloria del día
alza su tirso de rosas la musa
bajo el gran sol de la eterna Harmonía.

Ya esos cuatro versos iniciales constituyen por sí solos un manifiesto modernista; casi una definición. Movimiento de libertad hacia la belleza, como le llamó Juan Ramón Jiménez, está en aquel fin de siglo reaccionando contra la prosificada poesía naturalista. Estaba triste la princesa de la poesía española, estaba pálida, y vino un feliz caballero vencedor de la muerte, a encenderle los labios.

Diríamos que Antonio Machado fue modernista en principio. No sólo porque tuvo muchos rasgos del hacer y del sentir del modernismo en su primera época, sino porque, como poeta joven de entonces, no podía ser otra cosa. De generación del 98 todavía no puede hablarse: primero, porque el 98 no ha llegado aún; segundo, porque las características del noventaiochismo se irán perfilando luego, con una serie de actitudes críticas y un repertorio de temas que necesitaron alguna perspectiva para ser catalogados como diferenciadores en el contexto nacional. Los Machado —un hermano y otro— vivieron intensamente la bohemia madrileña donde el modernismo iba tomando cuerpo. Sus amigos fueron Enrique Paradas, los hermanos Sawa, Valle Inclán, Enrique Gómez Carrillo, Villaespesa, Juan Ramón, Antonio de Zayas...

Antonio Machado lleva a sus poemas de madurez la lamentación de una juventud triste, «no vivida», llega a decir. Comprendemos que esta frustración es íntima: la juventud no le colmó tanto como acaso esperaba. Tal vez fue la vida amorosa lo que no le satisfizo como acaso soñó. Pero parece lejos de la verdad la idea de un Machado enclaustrado, fuera del mundo o inhibido de la realidad circundante. Introvertido por naturaleza, tímido cuanto delatan sus confesiones y su misma biografía ulterior, pero inmerso en las circunstancias y en el trajín nada recoleto de salones literarios (su primer biógrafo, Pérez Ferrero, cita las reuniones en casa de la antigua bailarina Victoria Minelli), frontones, cafés y tablados flamencos, corridas de toros, tertulia de Fornos y redacciones de periódicos. Antes de fin de siglo va a París, y vive —¿cómo no?— en el barrio Latino —hotel Médicis, cerca del boulevard Saint Michel—. Conoce a los simbolistas Paul Fort —¿qué pensaría de sus poemas risueños y felices?— y Jean Moréas. Visita al ya derrotado Oscar Wilde. Entabla amistad con Pío Baroja.

Pasó como un torbellino,
bohemia y aborrascada,
harta de coplas y vino
mi juventud bien amada (XCV)

dice, más sinceramente, entre los veinticinco y los treinta años —al principio de *Soledades*— en cuatro versos que hubiéramos podido creer de su hermano Manuel, pero que nos sirven para evitar clisés fáciles.

En Madrid, de regreso, o nuevamente en París poco después —1902—, Antonio Machado es una figura del movimiento joven. Ahí está su firma en todas las revistas que abren sus páginas como escaparates de la poesía nueva. Primero, *Electra.* Luego, la revista *Ibérica,* donde ya aparecen Pérez de Ayala y Benavente, junto a Unamuno y Manuel B. Cossío, con Villaespesa y Juan Ramón, entre otros muchos. Más tarde, *Alma española* y *Helios,* con Martínez Sierra.

Por amistad con Gómez Carrillo, cónsul de Guatemala, volvió Antonio Machado a París, a la cancillería de aquella república americana. Casi escritos ya todos los poemas de *Soledades,* que será libro —cuántas emociones en un primer libro de versos; por ellas se hermanan todos los poetas, sobrepasando estilos y calidad— en el año 1902, con fecha de 1903. Su mundo interior ya debía de abstraerle a veces, ya debía de dejarle mudo y absorto —como en aquel verso de Bécquer— y vuelto hacia sus profundas galerías, porque Rubén Darío le sorprendió una noche y lo dejó así inmortalmente retratado:

ORACION POR
ANTONIO MACHADO

Misterioso y silencioso
iba una y otra vez.
Su mirada era tan profunda
que apenas se podía ver.
Cuando hablaba tenía un dejo
de timidez y de altivez.
Y la luz de sus pensamientos
casi siempre se veía arder.
Era luminoso y profundo
como era hombre de buena fe.
Fuera pastor de mil leones
y de corderos a la vez.
Conduciría tempestades
o traería un panal de miel.
Las maravillas de la vida

y del amor y del placer,
cantaba en versos profundos
cuyo secreto era de él.
Montado en un raro Pegaso,
un día al imposible fue.
Ruego por Antonio a mis dioses,
ellos le salven siempre. Amén.

La nave modernista comienza a navegar con rumbo menos cierto. En la tripulación hay defecciones. Cada uno va a largar sus propias velas. Ya en las «Dilucidaciones» que precedieron a *El canto errante,* de 1907, Darío, reivindicando su individualidad, escribe: «No hay escuelas, hay poetas». El modernismo va a reflejarse aún en una gran revista: *Renacimiento,* y su continuación en obras importantes perseverará al menos otra década. Para Salinas, el modernismo muere con Rubén (1916). Guillermo Díaz-Plaja, que es el crítico del tema con más sistemático y documental estudio, lo prolonga hasta 1921, año que signa con la nueva etapa de Juan Ramón Jiménez —tras la síntesis de su *Segunda antolojía*— y el libro que casi clausura la obra lírica de Manuel Machado *(Ars moriendi).*

La reacción antimodernista que Federico de Onís señala en 1907 y que Díaz-Plaja recapitula (aparición de poetas de más sencillez lírica, como Mesa y Díez Canedo; reacción patriótica; conmemoración del centenario del Quijote, ciertos libros de Azorín, Baroja y Valle), creo yo que ofrece otra muestra: la liquidación de la vida llamemos *insegura* de Antonio Machado, que ese año obtiene la cátedra de Instituto y se recluye en Soria.

Juan Ramón Jiménez, en sus comentarios de 1953 *(El modernismo, ob. cit.),* sobrevalora la presencia modernista en Machado. «Anda sobre las huellas de Darío», cree justo decir, con evidente extremosidad, aunque se esté refiriendo a una época de la que decía el propio don Antonio: «Yo fui modernista del año 3». Pero Juan Ramón va más lejos, y quiere ver modernismo y peso rubeniano en los alejandrinos de *Campos de Castilla.* Sólo podría hablarse ahí desde un punto de vista meramente formal; no está refrendado por la tesitura y, según el propio poeta de Moguer, el modernismo es una manera de vivir. Claro que para Juan Ramón no hay solución de continuidad: modernismo es todo: la generación del 98 no existe. Laín Entralgo se atiene al talante noventaiochista de Machado, y Díaz-Plaja delimita dos generaciones y cuatro grupos; en el primer grupo: Unamuno y Ganivet; en el segundo: Baroja, Azorín, Maeztu y Antonio Machado. Por lo que al 98 se refiere. Por cuanto al modernismo, en el primer grupo: Darío,

Valle y Benavente; en el segundo: Manuel Machado, Marquina, Villaespesa, Juan Ramón y Martínez Sierra.

Pero el francés de don Antonio Machado, enriquecido en las fuentes de la poesía francesa, moldeado en los parnasianos, matizado en los simbolistas, constrastado en los cafés de la vida literaria parisiense, va a triunfar en el reglamentado cedazo administrativo de las oposiciones a cátedra, y el gran poeta va, sin saberlo, hacia su Duero, su Soria, su Moncayo, su ermita de San Saturio; hacia los paisajes de sus grandes temas.

2. Recuerdos

En otro apartado me propongo intentar el señalamiento de algunos de los rasgos modernistas más evidentes en los libros de Machado. Aquí dejo constancia de los recuerdos, hechos y amigos modernistas que cruzan sus páginas.

Martínez Sierra es el primero. Autor de *La casa de la primavera,* en 1907. La composición «El poeta», que Machado le dedica en la segunda edición de *Soledades,* se inicia con una simbología mitológica: comparando el destino del poeta con el trágico de Glauco, el hijo de Sísifo, quien alimentaba sus caballos con carne humana. También los poemas se alimentan con la vida del hombre, parece querer decirnos. Y atemperándose al tono de tristeza del libro de Martínez Sierra, termina con un pareado de dieciséis sílabas:

> Alma que en vano quisiste ser más joven cada día,
> arranca tu flor, la humilde flor de la melancolía.

Otros dos libros de poesía: *Arias tristes* y —en prosa— *Platero y yo,* son motivo de sendos poemas a Juan Ramón Jiménez:

> ¿No eres tú, mariposa,
> el alma de estas sierras solitarias?
> Que Juan Ramón Jiménez
> pulse por ti su lira franciscana. (CXLII)

Y en unas redondillas con musical repetición de rimas agudas, la noche, el jardín, la fuente contribuyen con sospechosa complicidad al clima del libro cantado:

> Era un acorde lamento
> de juventud y de amor
> para la luna y el viento,
> el agua y el ruiseñor. (CLII)

También don Ramón María del Valle Inclán recibe doble homenaje. Un soneto alejandrino para *Flor de santidad* —CXLVI—; otro soneto endecasílabo —CLXIV—. Pero, claro, los homenajes modernistas más fervorosos son para el maestro. Con doce años de diferencia: quiere decirse que, primero, con luz modernista aún en los ojos, y, luego, con obra marcada ya gravemente, escribe Antonio Machado dos poemas para Rubén Darío.

En 1904 fue una salutación —CXLVII—, en la cual el poeta resume el modernismo en influencias francesas: los simbolistas (Darío ha escuchado «los violines/del otoño en Verlaine») y los parnasianos (Rubén «ha cortado/ las rosas de Ronsard en los jardines»). La repetición de esta segunda imagen, casi literalmente, en el poema «Retrato», cuando dice de sí mismo: «Corté las viejas rosas del huerto de Ronsard», nos da una prueba de su propia adscripción voluntaria —aunque temporal: dice *corté,* en pasado— al movimiento modernista.

El poema de 1916 es mucho mejor. Más calidad poética, más originalidad y, sobre todo, más emoción, lo que se comprende, porque es un poema compuesto al morir el gran poeta amigo;

> Si era toda en tu verso la armonía del mundo,
> ¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar?
> Jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares,
> corazón asombrado de la música astral,
> ¿te ha llevado Dionisos de su mano al infierno
> y con las nuevas rosas triunfante volverás?
> ¿Te han herido buscando la soñada Florida,
> la fuente de la eterna juventud, capitán?
> Que en esta lengua madre la clara historia quede;
> corazones de todas las Españas, llorad.
> Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro,
> esta nueva nos vino atravesando el mar.
> Pongamos, españoles, en un severo mármol,
> su nombre, flauta y lira, y una inscripción no más:
> Nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo,
> nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan. (CXLVIII)

Manteniéndose en un aire afín al que creó el poeta cantado —que no en balde fue su aire mismo— los alejandrinos asonantados en rima aguda tienen un ritmo de redoble o marcha fúnebre. Están también las rosas y el mármol; están los símbolos mitológicos, el mar y la armonía de las esferas. Pero todo se concierta severamente. La técnica del poema consiste en cargar la emoción en los dos primeros versos. El poeta muerto resumía por sí solo la armonía del mundo y parte a buscar otra armonía. ¿Para qué? ¿Cuál? ¿A dónde? Este par de versos nos conmueve porque nos suscita de súbito toda una suerte de preguntas incontestables y

existenciales. Logrado ese efecto que se proyectará sobre todo el poema, los siguientes alejandrinos discurren en sucesivos elogios planteados en forma interrogativa, hasta la mitad del poema. En la segunda parte, aparece el idioma como unificador de «todas las Españas», a la vez que las une el llanto. La noticia ha venido —como la del modernismo años antes— «atravesando el mar». Y el poeta quiere, como conclusión, que la lira y la flauta, alegorías de la poesía de Rubén, no se toquen más —si no es por los dioses—. Cino da Pistoia lloró de parecido modo la muerte de Dante, y algo así dice a su pluma Cide Hamete al final del Quijote. En cierto modo, puede decirse que Antonio Machado con estos versos y tras la muerte de Rubén, da por clausurado definitivamente el modernismo.

IV

1. El noventaiochista

En su libro *Modernismo frente a noventa y ocho* hace Guillermo Díaz-Plaja un buen diagnóstico de la tristeza. «La tristeza del noventa y ocho es trascendente —dice—. Es una tristeza motivada por razones perfectamente distintas y superiores a la realidad objetiva. La tristeza del noventa y ocho se llama pesimismo. Indica una actitud reflexiva y desesperanzada acerca de un porvenir. Se es pesimista acerca de algo. Ese algo es la patria.» Y en paralelo: «La tristeza del modernismo es inmanente. Carece de motivación, mana como una suave fuente del propio poeta. La tristeza del modernismo se llama melancolía. Indica una actitud emotiva y doliente ante las cosas. En realidad, es una tristeza inmotivada.» (12).

Pensamos que un paradigma de tristeza modernista puede ser «Lo fatal»:

> ...lo que no conocemos y apenas sospechamos,
> y la carne que tienta con sus frescos racimos
> y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
> ¡y no saber a dónde vamos,
> ni de dónde venimos...!

el poema que cierra *Cantos de vida y esperanza.* O bien «Melancolía»:

> Este es mi mal. Soñar. La poesía
> es la camisa férrea de mil puntas cruentas

(12) *Modernismo frente a 98,* págs. 226-227.

que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
dejan caer las gotas de mi melancolía,

que pertenece al mismo libro de Rubén Darío. ¿Serán ejemplo de la tristeza del noventa y ocho poemas machadianos como «El mañana efímero» o «A una España joven»? Lo son, pero con un elemento corrector: cierto grado de esperanza que deja abierto el poema e impide su sello irrefragable.

Muestras de tristeza modernista que concuerdan con el esquema expuesto hay en *Soledades,* donde la melancolía «mana como una suave fuente»; poemas cuya lectura nos contagia una congoja indefinible.

Llamó a mi corazón, un claro día,
con su perfume de jazmín, el viento.

—A cambio de este aroma
todo el aroma de tus rosas quiero.

—No tengo rosas; flores
en mi jardín no hay ya, todas han muerto.

—Me llevaré los llantos de las fuentes,
las hojas amarillas y los mustios pétalos.

Y el viento huyó... Mi corazón sangraba.
Alma, ¿qué has hecho de tu pobre huerto? (LXVIII)

Antonio Machado se apartó del modernismo por naturaleza, pero le rozó eso: la melancolía, y cierta música y cierta belleza exterior. Mas era «misterioso y silencioso» y rehuyó fastos y oropeles. Antonio Machado se debatía —se debatió siempre— entre lo racional y lo intuitivo. No quería que la poesía encapsulara conceptos, pero tampoco que orquestase sensaciones. Emociones, quería: sentimiento. «El intelecto no canta», pero «sirve a la poesía señándole el imperativo de su esencialidad»

Ni mármol duro y eterno
ni música ni pintura
sino palabra en el tiempo. (P. 223)

Los parnasianos fueron muchas veces mármol; los modernistas, con frecuencia, música y pintura. Con Unamuno, Machado hubiera podido decir «siente el pensamiento, piensa el sentimiento».

Porque desde joven él leía a Unamuno y a Ganivet (el primer grupo noventaiochista, en la clasificación de Díaz Plaja), como había leído a Costa y a Lucas Mallada. El libro de Mallada *(Los*

males de la patria) (13) fue propagado por Pío Baroja entre sus compañeros y amigos, y Antonio lo era, con amistad estrechada en los tiempos de estancia en París. La verdad es que las tierras pobres, los serrijones estériles de *Campos de Castilla,* los «páramos de asceta», están en las páginas de Mallada clamando su sombrío destino.

Es sabido que los regeneracionistas —Costa, Mallada, Damián Isern, Macías Picavea, el catalán Valentí Almirall— influyen en los jóvenes del 98 con sus visiones implacables. Deshacen la leyenda blanca de un país privilegiado, de una nación triunfadora, de una patriotería neciamente mejorativa, encaramada a los discursos y —lo que es peor— a los libros escolares. Los regeneracionistas, que vieron bien las realidades, cayeron en una aberración: no ver la necesidad de libertad; ellos veían la necesidad de cirujanos de hierro. Por eso su lectura fue, más adelante, tan del gusto de políticos totalitarios, como ya se ha escrito [lo comentaba Tristán La Rosa en su panorama del siglo XIX]. Pero Machado sí vio y creyó en la necesidad de ser libres. «Creo en la libertad y en la esperanza», he recordado antes que proclama en su poema a Azorín —figura clave del 98—. Sus visiones de España son entrañables y realistas a la vez; serias y amargas, pero abiertas con nobleza y visión de futuro. Algunas, hasta vaticinadoras.

UNA ESPAÑA JOVEN

...Fue un tiempo de mentira, de infamia. A España toda,
la malherida España, de carnaval vestida
nos la pusieron, pobre y escuálida y beoda,
para que no acertara la mano con la herida.

Fue ayer; éramos casi adolescentes; era
con tiempo malo, encinta de lúgrubes presagios,
cuando montar quisimos en pelo una quimera,
mientras la mar dormía ahíta de naufragios.

Dejamos en el puerto la sórdida galera,
y en una nave de oro nos plugo navegar
hacia los altos mares, sin aguardar ribera,
lanzando velas y anclas y gobernalle al mar.

Ya entonces, por el fondo de nuestro sueño —herencia
de un siglo que vencido sin gloria se alejaba—
un alba entrar quería; con nuestra turbulencia
la luz de las divinas ideas batallaba.

Mas cada cual el rumbo siguió de su locura;
agilitó su brazo, acreditó su brío;

(13) Véase el vol. 198 de Libro de Bolsillo de Alianza Editorial que reproduce varios capítulos del libro de Mallada.

dejó como un espejo bruñida su armadura
y dijo: «el hoy es malo, pero el mañana... es mío».

Y es hoy aquel mañana de ayer... Y España toda,
con sucios oropeles de carnaval vestida
aún la tenemos: pobre y escuálida y beoda;
mas hoy de un vino malo: la sangre de su herida.

Tú, juventud más joven, si de más alta cumbre
la voluntad te llega, irás a tu aventura
despierta y transparente a la divina lumbre,
como el diamante clara, como el diamante pura. (CXLIV)

A los jóvenes de aquel fin de siglo se les vino encima el desastre colonial y la sombría situación española. El triste marasmo, en frase de Unamuno; la abulia, en expresión de Ganivet. Se preocuparon aquellos que eran capaces de pensar. Antonio Machado lo era; siempre le tentó la filosofía. «Los grandes poetas son metafísicos fracasados. Los grandes filósofos son poetas que creen en la realidad de sus poemas», decía por boca de su *Juan de Mairena*. Ya en 1907 se consideró, en el poema «Coplas mundanas», un «filósofo trasnochado». Con lo que no se conformaba por nada era con una poesía simplemente sensual o bien de juego esteticista. «Soy poco sensible a los primores de la forma», «lo bien dicho me seduce sólo cuando dice algo interesante», son frases del borrador del discurso que preparaba con destino a su ingreso en la Academia Española de la Lengua, para la cual fue elegido en 1927. «Un arte recargado de sensación me parece hoy un tanto inoportuno», escribe en 1920, en el texto «Naturaleza y arte», recogido bajo el epígrafe general de «Los trabajos y los días» en el volumen *Los complementos* (Editorial Losada). Y en ese mismo texto, recordando a Rubén, apostilla: «aquel gran poeta y gran corruptor».

Corruptor, en efecto, en cuanto un arte narcisista, vuelto sobre sí mismo, un arte descomprometido y de pura evasión, puede corromper la conciencia, desvinculándose del sentido humanista y, en el fondo, moral, que debe emerger de toda gran obra, según creía Machado y según procedió.

Machado, a los treinta y dos años, se encerró en Soria, una de las capitales interiores de provincia con menor censo de población en aquel año de 1907 y aun hoy. Era el año en que Gregorio Pueyo, el librero del modernismo, de la calle de Mesonero Romanos, editaba el volumen de *Soledades, Galería y otros poemas*. Se le reveló entonces el paisaje de Castilla. Hablar del paisaje de Castilla era, para Juan Ramón Jiménez, «una moda de la época». Pero las modas sólo lo son para los epígonos; para los grandes creadores son modos. Modos de mirar y de ver:

Tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma (CXIV)

¿De qué modo hay que mirar para llegar a ver así? Es verdad que estos versos —como ha señalado Laín Entralgo— están reflejando el alma de España: un alma entristecida por la situación del 98. Pero, ¿de qué manera sentido ese reflejo? ¿De qué modo, y no de qué moda? Del más humano y entrañable: pasando la visión por él mismo, con aquel sentido natural de Hume —al que, por cierto, Machado expresa afición en algunos momentos de sus prosas— cuando dice el filósofo escocés en la *Historia Natural de las Religiones,* que «hay en el hombre una tendencia general a admitir que todos los seres se le parecen; llenando incesantemente su pensamiento las causas incógnitas, no tarda en atribuirles, para asimilarlas más a él, razón, pasión, carácter, iguales a los suyos». De manera semejante, tan profundo el diálogo del poeta con la geografía, tanto se compenetran hombre y tierra, de tal suerte se torna el campo espejo de estados anímicos que, como quintaesencia de humanidad, atribúyese alma al paisaje, «Todo tiene un alma, y ese alma pide liberación», decía Unamuno comentando estos poemas de Machado.

Y si así penetró en la tierra, ¿cómo lo hizo en los hombres? Recordemos que muy en sus comienzos, aún con tinta modernista en la pluma, cantó a las «buenas gentes» halladas en veredas y caminos, entre «caravanas de tristeza»; los que trabajan en «sus cuatro palmos de tierra», braceros de buen conformar, ascetas trabajadores que «donde hay vino beben vino,/ donde no hay vino, agua fresca».

Son buenas gentes que viven,
laboran, pasan y sueñan,
y en un día como tantos
descansan bajo la tierra. (II)

Después cruzarán sus versos los «humildes ganapanes», los «rostros pálidos, atónitos» de los niños hospicianos, la figura del «flaco, sucio, maltrecho y mal rapado» loco de pueblo, los ojos de «fosca lumbre» de un condenado al patíbulo, los modestos compañeros de su vagón de tercera en los viejos trenes. Compartirá sus menudas tragedias, su ahogo vital, la sordidez injusta de su existir. Así hay que entender también la dura visión de los «atónitos palurdos» y el acerbo cuadro de ese habitante de «Por tierras de España»:

El hombre de estos campos que incendia los pinares
y su despojo aguarda como botín de guerra

antaño hubo raído los negros encinares,
talado los robustos robledos de la sierra.

Hoy ve sus pobres hijos huyendo de sus lares;
la tempestad llevarse los limos de la tierra
por los sagrados ríos hacia los anchos mares;
y en páramos malditos trabaja, sufre y yerra.

Es hijo de una estirpe de rudos caminantes,
pastores que conducen sus hordas de merinos
a Extremadura fértil, rebaños trashumantes
que mancha el polvo y dora el sol de los caminos.

Pequeño, ágil, sufrido, los ojos de hombre astuto
hundidos, recelosos, movibles; y trazadas
cual arco de ballesta, en el semblante enjuto
de pómulos salientes, las cejas muy pobladas.

Abunda el hombre malo del campo y de la aldea,
capaz de insanos vicios y crímenes bestiales,
que bajo el pardo sayo esconde un alma fea,
esclava de los siete pecados capitales.

Los ojos siempre turbios de envidia o de tristeza.
guarda su presa y llora la que el vecino alcanza;
ni para su infortunio ni goza su riqueza;
le hieren y acongojan fortuna y malandanza.

El numen de estos campos es sanguinario y fiero;
al declinar la tarde, sobre el remoto alcor,
veréis agigantarse la forma de un arquero,
la forma de un inmenso centauro flechador.

Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta
—no fue por estos campos el bíblico jardín—;
son tierras para el águila, un trozo de planeta
por donde cruza errante la sombra de Caín. (XCIX)

Es claro que Antonio Machado, más cerca de Rosseau que de Hobbes, no condena la maldad del hombre en principio, sino que denuncia la miseria, la ignorancia y, en definitiva, la injusticia que lo relega a tan ínfima condición. La sangre que brota de esa llaga, o mejor, el pus que la corrompe es la realidad social que impide lo que el mismo poeta escribió en una prosa de 1930: «alcanzar plenamente conciencia de la hombría para obtener y defender los derechos humanos».

Tres rasgos que pueden considerarse noventaiochistas concurren en el poema: la miseria y el atraso de los lugares españoles, la codicia como lacra de las aldeas campesinas y la envidia como defecto nacional. El tema de Caín fue muy tratado por Unamuno. Aparecen también el absentismo, que despuebla el campo, y la violencia climática, que rae el humus del haz de la tierra.

A ojos vista hemos pasado de la poesía melancólica, subjetiva y grave, a otra también grave, pero objetiva y desgarrada. Un crudo realismo hace que estos versos choquen a quienes guardan un concepto intimista, estetizante o misterioso de la poesía, y no aciertan a valorar la impresionante fuerza expresiva y su capacidad de sacudimiento de la sensibilidad del lector.

Dentro del mismo grupo de poemas, hay dos: «A orillas del Duero» (señalado en los volúmenes de poesías completas con el número XCVIII) y «Orillas del Duero» (señalado con el número CII) en los que se recoge dentro de pareja visión desolada de Castilla el tema de los pequeños núcleos urbanos —«decrépitas ciudades»—, típicamente generacional, como lo es el menudo trajín de los oficios, aquellos «primores de lo vulgar» que Ortega glosaba en Azorín.

El Duero, padre fluvial de Castilla, corre por estos poemas con su caudal sonoro y vivificador. En septiembre de 1910 fue Machado, desde Soria, a buscar en la cima del Urbión el nacimiento del río:

> La hermosa tierra de España,
> adusta, fría y guerrera
> Castilla, de largos ríos,
> tiene un puñado de sierras
> entre Soria y Burgos, como
> reductos de fortaleza,
> como yelmos crestonados,
> y Urbión es una cimera (CXIV)

Qué sugerente imaginar las emociones del poeta a través del paisaje. Cidones, Vinuesa, Covaleda... Y la Laguna Negra, la que se tragará la tragedia de «La tierra de Alvargonzález». Pensaba por entonces Machado en el romance como «la suprema expresión de la poesía», mas aclarando que «mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso, de la tierra donde se cantaron; mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al Libro Primero de Moisés, llamado Génesis». En ese breve haz de palabras: *poesía, pueblo, tierra, humano, creación,* casi una poética que responde a un propósito y a una obra viva.

Aun resta un tema fundamental entre los que caracterizan a la generación. Porque la actitud crítica que han adoptado estos autores comprende también la revisión de los problemas religiosos, en su doble aspecto: el íntimo sentimiento o religiosidad interior, los temas cultuales —el culto y sus implicaciones en la vida social— o religión positiva. Los noventaiochistas atraviesan la crisis

de su propia conciencia religiosa. Se sienten alejados de dogmas e imposiciones exteriores y creen más en una divinidad inmanente, en un Dios instalado en el propio corazón del hombre. A la vez, perciben con disgusto la presión clerical, su injerencia en la vida política y educativa del país; su larga huella condicionante en la tradición española.

Machado, en esa vertiente interior, soñará «que era Dios lo que tenía / dentro de mi corazón», pensará en «el Dios que todos buscamos / y que nunca encontraremos», irá indagando entre la niebla de sus dudas y se negará a cantar «a ese Jesús del madero» por preferir «el que anduvo en la mar». Pero al tema, aunque común a otros autores del 98, debo dedicarle un capítulo entero, por su peculiaridad y su interés.

En la vertiente social, exterior o politizada de la cuestión, escribió Machado un poema tan importante como teñido de noventaiochismo. Es el titulado «El Dios ibero»:

Igual que el ballestero
tahúr de la cantiga,
tuviera una saeta el hombre ibero
para el Señor que apedreó la espiga
y malogró los frutos otoñales,
y un «gloria a ti» para el Señor que grana
centenos y trigales
que el pan bendito le darán mañana.

«Señor de la ruina,
adoro porque aguardo y porque temo;
con mi oración se inclina
hacia la tierra un corazón blasfemo.

«¡Señor, por quien arranco el pan con pena,
sé tu poder, conozco mi cadena!
¡Oh dueño de la nube del estío
que la campiña arrasa,
del seco otoño, del helar tardío,
y del bochorno que la mies abrasa!

«¡Señor del iris, sobre el campo verde
donde la oveja pace,
Señor del fruto que el gusano muerde
y de la choza que el turbión deshace,
tu soplo el fuego del hogar aviva,
tu lumbre da sazón al rubio grano,
y cuaja el hueso de la verde oliva,
la noche de San Juan tu santa mano!»

«¡Oh dueño de fortuna y de pobreza,
ventura y malandanza,
que al rico das favores y pereza
y al pobre su fatiga y su esperanza.

«¡Señor, Señor: en la voltaria rueda
del año he visto mi simiente echada,
corriendo igual albur que la moneda
del jugador en el azar sembrada!»

«¡Señor, hoy paternal, ayer cruento,
con doble faz de amor y de venganza,
a ti, en un dado de tahúr al viento
va mi oración, blasfemia y alabanza!».

Este que insulta a Dios en los altares,
no más atento al ceño del destino,
también soñó caminos en los mares
y dijo: es Dios sobre la mar camino.

¿No es él quien puso a Dios sobre la guerra,
más allá de la suerte,
más allá de la tierra,
más allá de la mar y de la muerte?

¿No dio la encina ibera
para el fuego de Dios la buena rama,
que fue en la santa hoguera
de amor una con Dios en pura llama?

Mas hoy... ¡Qué importa un día!
Para los nuevos lares
estepas hay en la floresta umbría,
leña verde en los viejos encinares.

Aun larga patria espera
abrir al corvo arado sus besanas;
para el grano de Dios hay sementera
bajo cardos y abrojos y bardanas.

¡Qué importa un día! Está el ayer alerto
al mañana, mañana al infinito,
hombres de España, ni el pasado ha muerto,
ni está el mañana —ni el ayer— escrito.

¿Quién ha visto la faz al Dios hispano?
Mi corazón aguarda
al hombre ibero de la recia mano,
que tallará en el roble castellano
el Dios adusto de la tierra parda. (CI)

Se recoge en el poema, en primer lugar, la influencia contraproducente de una religiosidad impuesta, mal enseñada y mal aprendida, que no enriquece en lo moral al hombre ni puede salvar su alma, ya que no cala en su espíritu incultivado. Refleja también el poema el sentido providencialista y mesiánico que espera lo que no gana con un trabajo organizado de la agricultura (rogativas en vez de regadíos; procesiones en vez de maquinaria). Acusa el poema la tradicional postura de la Iglesia española junto a las clases poderosas (Señor «que al rico das favores y pereza») y

la domesticación de las clases humildes («y al pobre su fatiga y su esperanza») que dio motivo a la repetición de aquella frase según la cual la religión es el opio del pueblo. Censura el poema el sentido egoísta y acomodaticio —bien ajeno, por cierto, a todo espíritu verdaderamente religioso— de quienes entienden la religión como una defensa de sus intereses. Por último, ese no cerrar el poema que he señalado antes como característico de estas piezas, se presenta aquí en el verso aseverativo de un mañana no escrito. El corazón del poeta, como tantas veces —y a depecho de su pesimismo—, aguarda.

Años fecundos aquellos en la labor de don Antonio. La soledad soriana, la paz de sus paseos entre los árboles de la Dehesa o, más lejos, hacia la ermita del Mirón; o por los claustros en ruinas de San Juan del Duero, o en el camino de San Saturio, han traído emociones nuevas y un nuevo manojo de versos que irán a recogerse en el primer volumen de *Campos de Castilla*. Los poetas que le acompañan desde los libros familiares son —según es común a los escritores de su grupo— los medievales, por encima del barroco y del neoclasicismo: Gonzalo de Berceo, Jorge Manrique.

> Entre los poetas míos
> tiene Manrique un altar.
> ..... (LVIII)
> El primero es Gonzalo de Berceo llamado,
> Gonzalo de Berceo, poeta y peregrino. (CL)

La llegada a la ciudad de Soria, en 1907, en el mes de mayo. Tras las vacaciones veraniegas, inicia Machado su vida profesional en el Instituto. Inaugura también su austera vida de huésped en modestas pensiones que ha puesto un marco sencillo y enternecedor a su perfil del hombre nada pagado de vanidades, de persona con las necesidades materiales reducidas al mínimo. El sueldo de catedrático, por aquel entonces, era más bien parvo, y él dirá en una de sus cartas a *Guiomar* que casi todo el sobrante —seguramente poco— lo gasta en algunos libros. Por lo demás, proverbial es su descuido en el atuendo, tópico el repetir lo de su «torpe aliño indumentario» y sabidas sus reiteradas declaraciones de viajes con billete de tercera clase. La sobriedad es también un rasgo institucionista, continuado por los hombres del 98. En algo falla el modelo, sin embargo, porque los institucionistas ostentaban, generalmente, una gran pulcritud en el vestuario.

El alojamiento de nuevo profesor de Francés estaba en la calle de los Estudios. La ciudad no sólo cuenta con atractivos paisajísticos, sino con recuerdos literarios. Aquí soñó Bécquer sus Leyendas. Bécquer, de quien oyó hablar de niño, en su casa de Sevilla;

el poeta cuyas páginas leía en voz alta el padre, algunas noches. Machado cuenta que en Soria conoció a un lejano pariente de la familia política del autor de las Rimas: el señor Noya, que le regaló dos poemas inéditos, extraña herencia en impiadosas manos. Pero piadosas fueron las suyas dando a las llamas los poemas, dejando esa lección para los esquilmadores sin escrúpulos de cartapacios cuyos autores no pueden ya defender.

Tras un año de estancia y soledad sorianas, los ojos de Antonio tropezaron con Leonor, casi niña, hija de los dueños de la casa de huéspedes. Sus treinta y cuatro años van a vivir una experiencia nueva: el amor de una muchacha de dieciséis. Una boda rápida, en el verano —30 de julio— de 1909. Es el año de la *Semana Trágica* , que les impide hacer un viaje deseado a Barcelona. Machado no sería indiferente —nunca lo fue— a tales sucesos. Al contrario que en otros compañeros de generación, su postura no se ablanda en esa línea. Lo demuestran las anotaciones en el cuaderno que ahora conocemos y su conducta ulterior.

Pero Antonio acaba de casarse, y con su jovencísima esposa hará el viaje tradicional. Van a Pamplona, Irún, Fuenterrabía, Madrid. Al regreso, se instalan en una casa de la plaza de los Teatinos.

Sin más antecedentes, no deja de resultar extraño el precipitado matrimonio. Un profesor de treinta y cuatro años, hombre de Letras, ya con éxitos, viajero por París, relacionado con el mundo y las gentes de la cultura, toma de súbito por esposa a una muchacha recién entrada en la pubertad, natural de una oscura provincia, cuya instrucción —estamos en 1909— difícilmente sobrepasaría la primaria. No es impensable un enamoramiento repentino pero es, dadas las circunstancias, insólito. La boda, desde luego, desató comentarios mordaces y hasta alguna reacción desagradable, lo que no es de extrañar pensando en el clima mezquino de «la España de cerrado y sacristía». Justina Ruiz de Conce, en su libro *Antonio Machado y Guiomar* (Ediciones Insula, Madrid, 1964) ya apuntó, con la natural delicadeza, estos datos y estas suposiciones.
La muchacha debía de ser encantadora, y es muy posible que Antonio hallase en su juvenil contagio una nueva visión del mundo, una más clara comprensión de la vida.

> Dicen que el hombre no es hombre
> hasta que no oye su nombre
> en labios de una mujer (P. 265)

había de sentenciar *Mairena* (con la máquina de trovar de *Jorge Meneses*) años más adelante.

Que despertó Leonor en Antonio infinita ternura, se percibe. Ternura que devino piedad cuando, a los dos años, cayó enferma. El propio poeta lo revela así, en una carta de 1913 a su amigo Unamuno: «Sobre el amor está la piedad: yo hubiera preferido mil veces morirme a verla morir.»

La sorianita, en parte, tuvo suerte. Unirse a un hombre como Antonio y realizar con él el sueño de visitar París, algo punto menos que quimérico para una modesta provinciana de entonces. No es indiferente entrar en el amor de una mano que de otra, y la de Antonio Machado no era mano vulgar. El poeta la presentó a sus amigos. Juan Ramón la cita en una carta (14), y nos consta que la trataban Rubén Darío y Francisca Sánchez y la hermana de ésta, porque cuando Leonor sufre una hemoptisis en París, el 14 de julio de 1911, fueron visita en la clínica —sanatorio de la rue Saint Denis—, donde, tras dolorosa peripecia, logró internarla Antonio. Una carta de éste (recogida en el libro *Este otro Rubén Darío,* de Antonio Oliver, Barcelona, 1960, edit. Aedos; página 183) agradece a Rubén aquellas visitas, al tiempo que le pide ayuda. La penuria nacional, la rastacuerez de un país que, además de pobre, ha relegado siempre a los últimos rincones del presupuesto las necesidades de la cultura, hacían posible que un becario de la Junta de Ampliación de Estudios, catedrático por oposición de un Instituto de segunda enseñanza, quedase sin recursos económicos al menor contratiempo y careciera de fondos para regresar a su tierra. Y el sobrio, el honesto, el tímido don Antonio tiene que pasar por la humillación de pedir dinero a su amigo nicaragüense. La anécdota es como para sonrojar a los españoles.

Machado había seguido cursos en la Soborna. Bédier, Bergson. Concluyó y envió al editor —para el volumen de *Campos de Castilla*— el romance —o, mejor, el romancero— de «La tierra de Alvargonzález», que tuvo primero una redacción en prosa, algo diferente. Pero la enfermedad de Leonor le obliga a suspenderlo todo y regresar de prisa a Soria.

Acaso la escena más conmovedora de la biografía del poeta —así como la más trágica es su salida hacia la frontera, al borde de la muerte, en 1939— es la serie de dolorosos paseos frente al Moncayo, buscando la caricia salutífera del aire puro para el pulmón herido de la esposa, empujando un carrito desde el que la enferma le miraría con sonrisa de gratitud. Antonio, casi cuarentón, desgarrado por la pena de ver a aquella criatura comida por la tisis. Ni estampa romántica ni lírica sentimental: realidad terrible

(14) Juan Ramón Jiménez: *Cartas.* Madrid, Aguilar, 1962, págs. 116-117.

de la vida, protagonizada por un inmenso poeta y un hombre inmensamente bueno. Se paralizarían las lenguas maldicientes, mudos los difamantes, de piedra la sórdida beatería: si el amor es entrega, si es generosidad y sacrificio, ahí está Antonio.

Aparece ese gran libro que es *Campos de Castilla.* Salúdanlo con elogio Unamuno en *La Nación,* de Buenos Aires; Azorín en *A B C,* Ortega en *El Imperial.* Y un día, el primero de agosto de 1912, dobla su última hoja el libro de la vida de Leonor. La lápida en el cementerio de Soria dice sencillamente: «A Leonor. Antonio.»

2. Recuerdos

Recojo aquí los recuerdos, vivos en los poemas, que Machado dedica a sus compañeros de la generación a la que más propiamente se le adscribe. Esta generación del 98 que fue bautizada por uno de sus miembros importantes: José Martínez Ruiz. No es un *invento* suyo; el grupo estaba ahí, los rasgos caracterizadores estaban ahí; ahí estaban las semejanzas, aunque otros prefiriesen ver las diferencias. Lo que Azorín, en 1913, desde las páginas de *Clásicos y modernos,* hace es señalar con el dedo. Con el dedo moviéndose de derecha a izquierda va a negar Baroja en *Divagación apasionada,* de 1927. Pero Baroja es arbitrario y, por ende, crítico menos de fiar.

En el poema «Retrato» —inagotable pozo de elementos biográficos—, y después de decirnos que fue modernista («Adoro la hermosura»), según vimos páginas atrás, formulará la siguiente declaración:

> Mas no amo los afeites de la actual cosmética
> ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar. (XCVII)

No fue, en efecto, «un ave de ésas», porque, según explican los alejandrinos siguientes, «desdeñó las romanzas de los tenores huecos» y se paró a distinguir lo que eran auténticamente voces, y escuchar solamente entre las voces una. Esto es, agravó con seriedad de preocupación su poesía, como he intentado exponer. Para él, el vano manoseo de los tópicos modernistas eran «afeites y cosmética».

La escueta línea del perfil castellano que, por visión de realismo mágico y por economía de estilo emerge de la prosa azoriana, encuentra su trasunto en el poema que Machado dedicó al libro *Castilla* (1912).

La venta de Cidones está en la carretera
que va de Soria a Burgos. Leonarda, la ventera,
que llaman la Ruipérez, es una viejecita
que aviva el fuego donde borbolla la marmita.
Ruipérez, el ventero, un viejo diminuto
—bajo las cejas grises, dos ojos de hombre astuto—,
contempla silencioso la lumbre del hogar.
Se oye la marmita al fuego borbollar.
Sentado ante una mesa de pino, un caballero
escribe. Cuando moja la pluma en el tintero,
dos ojos tristes lucen en un semblante enjuto.
El caballero es joven, vestido va de luto.
El viento frío azota los chopos del camino.
Se ve pasar de polvo un blanco remolino.
La tarde se va haciendo sombría. El enlutado,
la mano en la mejilla, medita ensimismado.
Cuando el correo llegue, que el caballero aguarda,
la tarde habrá caído sobre la tierra parda
de Soria. Todavía los grises serrijones,
con ruinas de encinares y mellas de aluviones,
las lomas azuladas, las agrias barranqueras,
picotas y colinas, ribazos y laderas
del páramo sombrío por donde cruza el Duero,
darán al sol de ocaso su resplandor de acero.
La venta se oscurece. El rojo lar humea.
La mecha de un mohoso candil arde y chispea.
El enlutado tiene clavados en el fuego
los ojos largo rato; se los enjuga luego
con un pañuelo blanco. ¿Por qué le hará llorar
el son de la marmita, el ascua del hogar?
Cerró la noche. Lejos se escucha el traqueteo
y el galopar de un coche que avanza. Es el correo. (CXVII)

Podrá decirse que en este poema no hay mucha novedad, pues que semeja calco del cuadro azoriniano. Como si sobre la brillante superficie de la cuartilla hubiera adherido la calcomanía deseada. Pero qué mundo de ideas afines requiere el ejercicio. Tanto, que la palabra *ejercicio* que acabo de escribir cobra de súbito su doble sentido y no es sólo la primorosa labor estética de compartida afición, sino la actividad espiritual, el ánimo movido por sentires comunes. Machado ha sabido, sobre ello, instalar en sus pareados alejandrinos —de idónea andadura retardada— tal cual particualaridad personalísima: la localización —por aquellos años recorría él los caminos de Soria a Burgos—, la comprensión psicológica del ventero, la emoción del atardecer, el colorido de la sierra y su aumentativo —serrijones—, el paso del Duero...

Que el libro de Azorín le conmovía no sólo se ve en este poema y en otro que, más complejo, le dedicó con el título de «Desde mi rincón» (Baeza, 1913 —CXLIII—), sino que se lo cuenta claramente a Juan Ramón Jiménez en una carta: «Este libro de Azo-

rín, tan intenso, tan cargado de alma, ha conmovido mi espíritu hondamente». Machado se disculpaba en cierto modo ante su amigo, sin duda porque conocía su postura de mayor pureza estetizante: «Acaso encuentre en esta composición —dice, refiriéndose al poema «Desde mi rincón»— alguna crudeza. Hay en mí un cierto desgarramiento inevitable e impurezas que mi espíritu arrastra cuando se desborda». Pero él, aunque haga esa concesión de hombre tímido a su exquisito amigo, está seguro. Y añade: «No importa». En efecto, quienes buscan en la poesía algo más que pura estética o simple efusión lírica, saben que *no importa.*

La complejidad del poema «Desde mi rincón» ha sido vista por Sánchez Barbudo. Hay, como este crítico señala, una mezcla de la castellanía azoroniana y de la postura éticorreligiosa de Unamuno, así como una contraposición de la España fijada en el realismo mágico de la pupila de Azorín y de la España sombría de un abierto realismo, con voz protestataria hacia su redención, esto es, con una esperanza de libertad, acudiendo «al hacha y al fuego» en busca de un mañana mejor.

Es un poema quizá demasiado extenso, lo que le hace vulnerable al tópico. «La mar de Ulises», «el gran Quijote», «el buen Quijano», y otros lugares comunes empobrecen algo su calidad. Vemos también elementos propios repetidos: *serrijones, cambrones, mirar astuto, tahúres,* entran en el vocabulario machadiano con reiteración. Pero se trata de una pieza, a mi juicio, importantísima, porque marca y distingue a su autor dentro del talante generacional. Si Azorín deshizo su camino hacia el reaccionarismo —Machado se lo dice en un verso de este poema—, y si Unamuno transitó una y otra vez por el de su duda religiosa —no hablemos de otros nombres de la generación—, Machado muestra fidelidad absoluta a su línea pensante de hombre liberal y no se cierra nunca del todo al pesimismo. Frente a la identidad de sentimientos que refleja el poema anteriormente transcrito, como un deliberado homenaje, este otro, «desde su rincón», matiza las personales visiones, la postura de cada cual.

Dedicó algunos versos más don Antonio a Azorín: los catorce de un soneto-retrato —CLXIV—. Retrato en soneto es también el de Pío Baroja, y con un final interesante en la perspectiva noventaiochista:

> Dio, aunque tardío, el siglo diecinueve
> un ascua de su fuego al gran Baroja
> y otro siglo, al nacer, guerra le mueve

que enceniza su cara pelirroja.
De la rosa romántica, en la nieve,
él ha visto caer la última hoja. (CLXIV)

Este puente entre dos siglos, esa guerra encendida interiormente —tras una guerra real— y esa última rosa del Romanticismo, no dejan de tener valor definitorio.

Por don Miguel de Unamuno guardaba Machado algo más que amistad y compañerismo: admiración. Y muy profunda. Como a un compañero más —a Juan Ramón, a Valle, a Azorín— le dedica pronto versos con motivo de un libro. Ahora es *Vida de don Quijote y Sancho,* de 1905. Tema muy generacional, ya que, de los escritores del Siglo de Oro, es Cervántes el más traído y llevado. Por otra parte, si con la tesis unamuniana vemos un Cervantes creado por Don Quijote, en este poema vemos un don Miguel quijotesco o quijotizado:

Este donquijotesco
don Miguel de Unamuno, fuerte vasco,
lleva el arnés grotesco
y el irrisorio casco
del buen manchego. Don Miguel camina,
jinete de quimérica montura,
metiendo espuela de oro a su locura,
sin miedo de la lengua que malsina.

A un pueblo de arrieros,
lechuzos y tahúres y logreros
dicta lecciones de Caballería.
Y el alma desalmada de su raza,
que bajo el golpe de su férrea maza
aún duerme, puede que despierte un día.

Quiere enseñar el ceño de la duda,
antes de que cabalgue, al caballero;
cual nuevo Hamlet, a mirar desnuda
cerca del corazón la hoja de acero.

Tiene el aliento de una estirpe fuerte
que soñó más allá de sus hogares
y que el oro buscó tras de los mares.
El señala la gloria tras la muerte.
Quiere ser fundador, y dice: Creo,
Dios y adelante el ánima española...
Y es tan bueno y mejor que fue Loyola:
sabe a Jesús y escupe al fariseo. (CLI)

Los ocho primeros versos de esta silva desarrollan la identificación Unamuno-Quijote, un poco tópicamente: *arnés, casco, buen manchego,* con cierto toque modernista: *metiendo la espuela de oro,* y

con un consonante algo forzado: *la lengua que malsina.* No es una estrofa feliz. Los seis versos siguientes son muy machadianos: España de atraso y malicia, ignorante y zafia, que acaso la grave voz logre sacar de su marasmo. Es el fragmento mejor —por más propio— con el último.

La tercera estancia la componen cuatro endecasílabos en forma de serventesio. Unamuno da lecciones a Don Quijote: lecciones de duda y de sinceridad. Ponerlo todo en tela de juicio y hablar con valentía, como implícitamente viene a querer decir que hacía don Miguel.

Por último, un elogio a Unamuno, identificándolo con la raza conquistadora y dando a esa conquista un trascendentalismo metafísico. La lucha por la fe o, mejor, su empeño en ella, tan de Unamuno, hace que Machado se olvide del tema quijotesco inicial para acordarse de un santo combativo, con quien lo compara y aun pone por encima («tan bueno y mejor»). El emparejamiento recuerda la fama de «santos laicos» que siguió a algunos institucionistas y otros amantes de la religiosidad interior que, desvinculados de la religión positiva, hicieron su santidad «por libre», por así decirlo.

Pero hay un espontáneo y no menos sincero homenaje en el curso del poema «Meditaciones rurales», que son realmente meditaciones de oscuro profesor en instituto de pueblo (Baeza, 1913). Lector devoto, seguidor en algunos aspectos del rector de Salamanca, las referencias y hasta el verso con intención de diálogo emergen fluidamente:

> Libros nuevos. Abro uno
> de Unamuno.
> ¡Oh, el dilecto,
> predilecto
> de esta España que se agita,
> porque nace o resucita!
> Siempre te ha sido ¡oh rector
> de Salamanca! leal
> este humilde profesor
> de un instituto rural.
> Esa tu filosofía
> que llamas diletantesca,
> voltaria y funambulesca,
> gran don Miguel, es la mía.
> .....

Y más adelante:

> Enrique Bergson: *Los datos*
> *inmediatos*
> *de la conciencia.* ¿Esto es
> un embeleco francés?
> Este Bergson es un tuno;
> ¿verdad, maestro Unamuno? (CXXVIII)

Por boca de *Juan de Mairena* resumió Machado esta admiración diciendo que algún día tendremos que consagrar España al arcángel San Miguel, tanto son sus Migueles ilustres y representativos. Y enumeraba a Miguel Servet, a Miguel de Cervantes, a Miguel de Molinos y a Miguel de Unamuno. La elección está justificada, pero no deja de ser sintomática. Servet, reformista y antitrinitario, quemado por Calvino, que descubrió como una metáfora poética la circulación de la sangre. Cervantes, el castellano que padeció y triunfó desde lo adverso, cuya pasión de cristiano nuevo ha contado Américo Castro. Molinos, el místico quietista que pagó caro su infinito y desinteresado amor en las cárceles inquisitoriales. Los tres son de alguna manera precedentes que no disgustarían a la generación encabezada por Unamuno (15).

Dividida o no, compacta o no, la generación —o simple grupo de amigos, para algunos— muestra un haz de caracteres comunes con fuerza homologante, que en la poesía de Machado encuentran solidaridad amistosa. Andando los años, llevó aquellos afanes de observación, de crítica y de españolismo a consecuencias más rotundas, como sustentado por una osatura moral que lo distingue y engrandece.

(15) Un primer poema a Unamuno escribió Machado en 1904, y apareció con el título de «Luz» en el núm. 16 de la revista *Alma Española.* Está recogido en el tomo de *Obras, poesías y prosa.* Buenos Aires. Losada, 1964, págs. 27 y 28.

V

1. El profesor

Es dudoso que Antonio Machado fuera a la enseñanza por vocación decidida, lo que no quiere decir que careciese de ella o que no se le revelase luego, porque estimo síntoma nada baladí la ocurrencia de crear un «alter ego» pedagogo y fabular muchas de sus prosas a guisa de monólogos —y hasta de diálogos— didascálicos. Machado pudo sentir la didascalia desde su inclinación por la filosofía, en un plano superior de misión intelectual.

Ello al margen, lo presumible es que en 1906, con treinta años cumplidos, de vuelta de la experiencia parisiense y desaparecida la abuela Cipriana, beneficiaria de la pequeña pensión que equilibraba el presupuesto familiar, Antonio hiciera «un tour d'horizon» sobre el *panorama* del futuro. Sin una profesión determinada, traducir para una editorial —como hizo en la Casa Garnier— o colaborar en revistas de precaria hacienda, debieron de antojársele actividades de cuerda floja. Apuntó entonces a varios blancos; por ejemplo, sabemos por su hermano José que preparó oposiciones al Banco de España, pero si lo que él sabía bien era poesía y francés, la suerte estaba echada: tenía que ser el francés su «modus vivendi».

La primera Ley de Instrucción Pública, de 9 de septiembre de 1857, promulgada por Claudio Moyano como ministro de Fomento de Narváez, reguló los requisitos para acceder a cátedras que, en institutos de segunda enseñanza, requerían el título su-

perior de la carrera a que correspondiesen los estudios. Antonio era bachiller desde 1900, pero, a diferencia de su hermano Manuel, no había pasado por la Universidad. La solución estaba en el artículo 207 de la Ley: «Los profesores de lenguas vivas y de dibujo y los de música y declamación no necesitarán título.»

Este artículo de la Ley Moyano estuvo vigente hasta la Real Orden de 29 de diciembre de 1918, con un Gobierno Romanones, quien acababa de ser ministro de Instrucción Pública. (El Ministro de Instrucción Pública lo crea Sagasta en 1901 por inspiración de la Institución Libre de Enseñanza, segregando la materia del Ministro de Fomento.) Por la nueva Real Orden, «para tomar parte en oposiciones a cátedras de idiomas en institutos generales y técnicos, será requisito indispensable ser licenciado en la sección de Letras de la facultad que corresponda».

En 1906, Antonio Machado pudo contrastar su dominio del francés y ganar la oposición, ocupando plaza en el Instituto de Soria al año siguiente. Año importante en su vida y en la vida de la poesía española, no sólo por el futuro que abre a la obra del poeta, sino porque aquel de 1907 es el que ve aparecer el volumen de *Soledades* en segunda edición y el libro de *Poesías* de Unamuno.

El peculio del nuevo profesor-poeta se hizo más sólido. Un catedrático, a primeros de siglo, no disfrutaba de ingresos pingües —y la prueba está en las escasas disponibilidades con que contaba Antonio cuando enfermó Leonor en París—, pero él comenzó a defenderse mejor, a ayudar a los suyos. Piénsese que la Ley de Instrucción marcaba 12.000 reales anuales de sueldo de entrada en la época de su promulgación. Esto es, unas ocho pesetas diarias, el doble que *Julián,* el protagonista de *La Verbena de la Paloma,* que en 1894 ganaba cuatro y «no debía ná».

Pérez Ferrero nos habla de un Machado que se aísla de sus compañeros de claustro académico, perdiéndose en paseos solitarios para ir a sentarse allí donde únicamente le acompañaban los álamos y el río. O por las calles silenciosas de la ciudad bajo la noche:

> Soria fría. La campana
> de la Audiencia da la una.
> Soria, ciudad castellana
> ¡tan bella! bajo la luna. (CXIII)

La vida lenta y monótona de las pequeñas ciudades — y más en aquella época— se soporta difícilmente por un joven habituado a la inquietud de una bohemia de escritores y artistas. Si Antonio Machado se adaptó a ella debieron de aunarse dos razones. Una,

exterior —y muy común—: la necesidad de acogerse a la nómina segura. La otra, interior —y excepcional—: su propia alma de solitario introvertido, de pensador melancólico, de andaluz triste, esa otra veta íntima y callada del andalucismo. Como ante todos los grandes momentos decisorios en la vida de un país o en la vida de un hombre, esos momentos que Stefan Zweig calificó de estelares, surge la pregunta: ¿Fue la soledad soriana la que se alzó, accidentalmente, ante Machado o fue su propio destino de poeta hondo el que, de modo irrefragable, lo llevó a la soledad soriana?

¡Oh, sí! Conmigo vais, campos de Soria,
tardes tranquilas, montes de violeta,
alamedas del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra,
agria melancolía
de la ciudad decrépita,
me habéis llegado al alma,
¿o acaso estábais en el fondo de ella? (CXIII)

La tierra de Soria es la que contagió plenamente de castellanía a Machado. Sus paisajes, rurales y urbanos, penetran en la sensibilidad y empapan, a lo largo del tiempo, la memoria. La Castilla de Machado es la Castilla soriana. Cantó al Guadarrama, segoviano y madrileño, con afición y gusto; cantó a las llanuras manchegas. Pero a ninguna tierra tan hondamente.

¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, oscuros encinares,
ariscos pedregales, calvas sierras,
caminos blancos y álamos del río,
tardes de Soria, mística y guerrera,
hoy siento por vosotros, en el fondo
del corazón, tristeza,
tristeza que es amor! ¡Campos de Soria
donde parece que las rocas sueñan,
conmigo vais! ¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas!... (CXIII)

Y un cuarto de siglo más tarde, cuando ya habían cruzado por el mundo tempestades bélicas, por España cataclismos político-sociales e icluso por su alma el seísmo de otro gran amor, las victorias sorianas aún alzan conmemoraciones emotivas en la plaza mayor del corazón del poeta:

¡Ya su perfil zancudo en el regato,
en el azul el vuelo de ballesta,
o, sobre el ancho ñido de ginesta,
en torre, torre y torre, el garabato

de la cigüeña!... En la memoria mía
tu recuerdo a traición ha florecido;
y hoy comienza tu campo empedernido
el sueño verde de la tierra fría.

Soria pura, entre montes de violeta.
Di tú, avión marcial, si el alto Duero
a donde vas, recuerda a su poeta

al revivir su rojo Romancero;
¿o es, otra vez, Caín sobre el planeta
bajo tus alas, moscardón guerrero? (CLXXXVII)

La fidelidad no es sólo, como se ve, a la tierra y sus paisajes, sino a las expresiones en que plasmó, desde el primer día, la emoción suscitada a su contacto. La curva de ballesta, ya en el vuelo del ave, ya en el paso del río; el garabato de la zancuda; el sueño verde con que la primavera alegra el suelo; los montes de violeta; la sombra de Caín... Mucho había cotemplado el poeta aquella tierra; mucho había meditado ante ella; mucha soledad compartió con sus paisajes.

Con todo, el solitario profesor conservaba, en alguna medida, la inquietud de poeta aún joven. Durante sus años sorianos no fueron todo ausencias ni lejanos paseos. Aparte de la presencia amorosa están otras actividades de amistad literaria. Allí fundó lo que él mismo llama «un periodiquillo para aficionar a las gentes a la lectura» (lo dice en carta a Unamuno, el año 1913, recogida en el tomo de *Los complementarios* de la editorial Losada). En Soria recibió, más tarde, el homenaje de sus compañeros y una lápida conmemora hoy su paso por aquel Instituto. Era director el catedrático de Ciencias Naturales Alejandro Navarro cuando —en 1959— se dedicó aquel centro al poeta, por su iniciativa. Otro poeta-profesor, Gerardo Diego, pronunció el discurso de ofrecimiento. Gerardo ha sido también cantor de Soria, como posteriormente lo fue Angela Figuera; los dos aluden en sus respectivos libros a Machado.

La muerte de la joven esposa acrecentó el natural melancólico de Antonio. Selló su amor a Soria con imborrable y dolorido recuerdo («... cindo años en Soria. Allí me casé; allí murió mi esposa, cuyo recuerdo me acompaña siempre», escribirá en 1917),

pero debió de hacérsele amarga la vida en aquel ámbito y decidió alejarse (16).

Ya comenzando el curso 1912-1913 se incorpora —el 1 de noviembre de 1912— a la cátedra del Instituto de Baeza. Su madre —doña Ana Ruiz— le acompaña en esta primera soledad de viudo.

Baeza es tierra fronteriza entre la ciega Mancha de sol, polvo y viñedos y la alta Bética de sol, jara y olivos. Pueblo grande y destartalado, próximo a esa llamada Roma de Andalucía que es Ubeda.

> Campo, campo, campo.
> Entre los olivos,
> los cortijos blancos.
>
> Y la encina negra,
> a medio camino
> de Ubeda a Baeza. (CLIV)

Es Sierra Morena —¡qué bien le pusieron el nombre!—, nada más cruzar hacia el sur el desfiladero de Despeñaperros:

> Desde mi ventana,
> ¡campo de Baeza
> a la luna clara!
>
> .....
>
> De luna y de piedra
> también los cachorros
> de Sierra Morena! (CLIV)

Antonio Machado volvió a tocar aire andaluz: un aire distinto al sevillano de su infancia, pero cargado también de sabiduría de copla. Se aprecia que el poeta, sin borrar su castellanidad de adopción, tan entrañablemente asimilada, retorna a sus nativas esencias andaluzas, las que se devanaron en hilos de fuentes etre oros frutales y en íntima efusión de rima becqueriana. Ese retorno se hace sentencioso, con regusto de filosofar, en el cultivo de una poesía gnómica que asciende a veneros árabe y judíos del cañamazo español. Segundo Serrano Poncela ha mirado las posi-

(16) Un parador de turismo ostenta hoy el nombre de *Antonio Machado,* dominando el paisaje que tan gravemente cantó el oscuro profesor, viajero antípoda del habitual turista, frecuentador de vagones de tercera clase y de modestas pensiones provincianas. Cuando la luz de la mañana dé en los cristales del flamante parador, se preguntará, como en el poema a don Francisco Giner, por la figura trabajadora y lírica de su inmortal cantor.

bles huellas del rabí Sen Tob en su libro *Del romancero a Machado.*

No iba a ser tampoco el poeta insensible al paisaje de esta geografía, tan sustancialmente española también:

> ¡Viejos olivos sedientos
> bajo el claro sol del día,
> olivares polvorientos
> del campo de Andalucía! (CXXXII)

ni al encanto «de la ciudad moruna». «Tras las murallas viejas» va a contemplar nuevas tardes silenciosas y va a seguir «a solas con mi sombra y con mi pena». Y lo mismo que un día a las fuentes del Duero —caminos de Cidones, por la Laguna Negra—, el poeta, paseante incansable, soñador de caminos, busca el manantial del Guadalquivir, en una excursión al año siguiente de su llegada (1913), acompañado por su hermano Joaquín, Cristóbal Torres (de Baeza) y un muchachito de Peal del Becerro, en la misma provincia de Jaén, que va para poeta y llegará a catedrático de Arte: Rafael Laínez Alcalá. En *Nuevas canciones* (1924) quedarán definitivamente aquellos nueve versos:

> ¡Oh Guadalquivir!
> Te vi en Cazorla nacer;
> hoy en San Lúcar morir.
>
> Un borbollón de agua clara,
> debajo de un pino verde,
> eras tú: ¡qué bien sonabas!
>
> Como yo, cerca del mar,
> río de barro salobre,
> ¿sueñas con tu manantial? (CLXI)

Tenía Machado al llegar a Baeza treinta y siete años y permaneció hasta los cuarenta y cuatro, hasta 1919. «Esta Baeza, que llaman Salamanca andaluza, tiene un instituto, un seminario, una escuela de artes, varios colegios de segunda enseñanza y apenas sabe leer un 30 por 100 de la población. No hay más que una librería donde se venden tarjetas postales, devocionarios y periódicos clericales y pornográficos. Es la comarca más rica de Jaén y la ciudad está poblada de mendigos y de señoritos arruinados en la ruleta. La profesión de jugador de monte se considera muy honrosa. Es levítica y no hay un átomo de religiosidad. Se habla de política —todo el mundo es conservador— y se discute con pasión cuando la Audiencia de Jaén viene a celebrar algún juicio con jurados. Una población rural, encanallada por la Iglesia y completamente huera. Por lo demás, el hombre del campo tra-

baja y sufre resignado o emigra en condiciones tan lamentables que equivalen al suicidio». Y continúa —es una carta a Unamuno, de 1913 (17)— esbozando el cuadro amargo y realista. Reveladoras líneas epistolares que nos abren el camino creador de alguno de los personajes descritos en sus poemas: el de las «Coplas a la muerte de don Guido» o el del poema «Del pasado efímero» y de las composiciones tocadas de preocupación social sobre las gentes del trabajo, así como su postura frente a la cuestión religiosa.

La permanencia de siete años fue obligada, porque Machado estuvo queriendo dejar aquello desde 1914. El 31 de diciembre de ese año escribe al mismo don Miguel: «Yo sigo en este poblachón moruno sin esperanzas de salir de él, es decir, resignado, aunque no satisfecho. Para salir tengo que intrigar, gestionar, mendigar, cosa incompatible no sé si con mi orgullo o con mi vanidad. En los concursos saltan por encima de mí aun aquellos que son más jóvenes en el profesorado, y no precisamente a causa de su juventud, sino por ser doctores, licenciados, ¡qué sé yo cuántas cosas!... Yo, por lo visto, no soy nada oficialmente» (18).

Ya salió aquello. Frases amargas éstas, que nos ponen en la pista de algo que sospechábamos: la sensación de inferioridad que creó en Antonio Machado el famoso artículo 207 de la Ley de Instrucción Pública, artículo que, paradójicamente, fue el que le permitió encauzar su vida profesional. El título universitario es, a veces, objeto de desestimación mediante frases como «lo que Dios no da, Salamanca no lo presta» y otras burlas alusivas a su inutilidad en manos de señoritos ociosos. Pero, en el fondo, su peso social es evidente. Hasta un hombre como Machado, con categoría intelectual ya reconocida, muestra resentimiento por su falta, al punto de aplicarse, casi cuarentón, a la preparación de una licenciatura en Filosofía.

Interesado siempre por la Filosofía —«filósofo trasnochado» se llamó a sí mismo en 1900—, Machado asistió en 1911 a los cursos de Henri Bergson en el Colegio de Francia. Había obtenido, siendo catedrático de Soria, una pensión de la Junta de Ampliación de Estudios para seguir las lecciones de Bediér en torno a los estudios históricos de la literatura medieval. Una vez en Francia, Machado se sintió más atraído por los temas de las lecciones de

(17) La carta está incluida en *Los complementarios,* (págs. 163 a 168), edición de Losada.
(18) Carta incluida en *Los complementarios,* págs. 169 a 171 (edición de Losada).

Bergson, cuya aula estaba, según registra en su cuaderno de *Los complementarios,* «rebosante de oyentes», entre ellos «muchas mujeres». «Bergson es un hombre frío, de ojos muy vivos. Su cráneo es muy bello. Su palabra es perfecta, pero no añade nada a su obra escrita.» ¿Quiere decir esta apostilla que ya había leído la obra de Bergson? Es dudoso. Por el contrario, el intuicionismo bergsoniano, su «lógica temporal», debieron de suponer en el oyente una adquisición en cierto modo trastornadora de sus ideas racionalistas y que, a la vez, le fueron muy útiles para elaborar su poética de «palabra en el tiempo».

Una vez en Baeza, Machado inicia los estudios más sistemáticos, conducentes al programa de exámenes. Psicología, Lógica, Historia de la Filosofía, Metafísica, Etica. Pero también Latín y Griego. Años después, en el borrador de discurso proyectado para la Academia (19), dice: «Aprendí griego con ansias de leer a Platón», pero *tardíamente,* aclara. Es más probable que lo aprendiera para aprobar la asignatura. Confiesa también: «Ando muy flojo en latín», lo que presta razón a la anécdota de una carta suya a Julio Cejador, el ex jesuita catedrático de Madrid, autorrecomendándose para pasar aquel examen. Debilidad excusable, porque el deseo y el esfuerzo de un hombre de cuarenta años por obtener un título universitario bien merecen que se disculpen debilidades, aunque ese hombre se llame Antonio Machado. O precisamente porque se llama Antonio Machado. ¿Acaso un poeta no va a tener debilidades humanas? Casi se podría decir que si no las tiene no puede ser gran poeta. Los seres perfectos e intachables —o que así se lo creen—, los que piensan que están señalados por el dedo de Dios, son tipos insensibles y crueles, incapaces de poesía y de temblor humano (20).

Pablo A. Cobos, contertulio de Machado en Segovia, cuenta (*Antonio Machado en Segovia,* libro editado por «Insula» en 1973) que en 1917 ó 1918 se examinó don Antonio coincidiendo con un segoviano amigo: Mariano Quintanilla, de la asignatura de Psicología Superior (probablemente se trataba de Psicología Experimental, asignatura incluida entonces en el quinto curso de la carrera). «Machado declaró su condición de catedrático de francés en el Instituto de Baeza; Bonilla San Martín, que era el examinador, aunque no se trataba de su asignatura, le hizo preguntas discretas, en tono de gran cortesía, y Machado contestó más o

(19) Texto incluido en *Los complementarios,* (págs. 105 a 129), edición de Losada.
(20) La carta fue publicada por R. Santos Torroella en la revista *Insula,* nº 158, Madrid, enero, 1960.

menos, acaso más bien menos que más, pues no había dispuesto de los *apuntes* que manejaron los alumnos oficiales».

Otra asignatura de cuarto o quinto año era Metafísica, examen que, según hay testimonios que cita Cobos, Machado aprobó en 1917 ante Ortega y Morente como examinadores. Concluyó la licenciatura en 1918 (21). Entre tanto seguía en sus intentos de dejar el Instituto de Baeza. Unamuno, quizá por su situación preeminente en la vida universitaria, es el blanco contínuo de sus gestiones. En otra carta, fechada el 16 de enero de 1915 (22) le encomienda que interceda en su favor para permutar con el catedrático de Salamanca —señor Laserna— a punto de retiro. Si el señor Laserna, antes de jubilarse, «quiere hacer una obra de caridad —escribe— colmaría mis aspiraciones con esa permuta».

Todo inútil. Hasta 1919 —y ya con la satisfacción de ser licenciado— no logra que el Ministerio le traslade a otro instituto: el de Segovia, donde hizo su presentación el 26 de noviembre. Las noticias sobre este nuevo destino son muy exactas. Cronistas puntales han sido Pablo A. Cobos, Mariano Grau, Montero Padilla... Sus trabajos nos hablan con todo pormenor.

Bien podría parecer que Machado se orientaba de nuevo a Castilla. Pretendió Salamanca, sin éxito, y con éxito Segovia. Pero la verdad es que su afán vehemente era salir de Baeza a donde fuese, pues se sabe que concursó a la plaza de Alicante.

Y sin embargo, el resumen de su estancia en Baeza no es desdeñable. En Baeza hizo honor a su fama de paseante sin fatiga y de excursionista animoso, pero no tanto a la de retraído solitario. La rebotica de Almazán, con una tertulia de amigos y admiradores de don Antonio, pasa a la historia de la poesía española merced al titulado «Poema de un día».

> Es de noche. Se platica
> al fondo de un botica. (CXXVIII)

Escrito a poco de llegar al pueblo, el poema tiene intención resumidora y, a la vez, pormenorizante de su vida en triple actividad: meditativo lector de filosofía, hombre social entre las demás gentes ciudadanas y poeta. En su técnica, es una especie de «in promptu», en el que, con discurrir voluntariamente prosaico, surgen reflejos de hechos reales, inquietudes, sueños, lecturas,

(21) José Luis Cano ha publicado el extracto del expediente académico, de la Universidad Central, en su libro *Antonio Machado. Biografía ilustrada,* Destino, Barcelona, 1975.
(22) Carta incluida en *Los complementarios,* págs. 171 a 174, edic. de Losada.

idas y venidas a tertulias, trozos de conversación, problemas ciudadanos, situaciones políticas, estudios filosóficos... Todo un pequeño caos. Una hebra de humor melancólico ensarta las cuentas del cuento y logra un sugestivo y trascendente cuadro realista y de costumbres, que es a la vez testimonial y emocionado, donde todo está vivido por el poeta.

Con su modestia bien conocida por todos los lectores, comenzará llamándose a sí mismo «aprendiz de ruiseñor», lo que rebaja la primera frase: «maestro de gay-saber», como si quisiera decir que, cuando la poesía —el gay-saber— no es tan espontánea como la del ruiseñor, se es —aunque se sea maestro— poco. La lluvia que ambienta el cuadro exterior es muy querida del poeta, proclive a su contagio de tristeza monótona; otros poemas nos la han presentado ya. Tiene aquí la consecuencia, marginal pero importante, de sumarse al vivir campesino que priva en las inquietudes ciudadanas. Machado se siente «fantástico labrador», solidarizándose con la mayoría de sus conciudadanos. Lo mismo le ocurrirá entre sus compañeros de tertulia; escuchará el desarrollo de los problemas generales: la evolución de la cosecha, la menuda reflexión para «andar por casa» (23).

Unos toques testimoniales recogerán la situación de las provincias: ese «hilo de la bombilla» que primero «se enrojece» y que «luego brilla» para semejar con pálido resplendor «poco más que una cerilla», es muestra del defectuoso servicio de energía eléctrica en una España atrasada industrialmente, en muchos de cuyos núcleos urbanos faltaban —y aún faltan hoy en ciertos puntos tradicionalmente abandonados— electricidad, teléfono, acometida de agua, alcantarillado... tanto como asistencia sanitaria, escuelas...

Testimonio también, de matiz político, es el diálogo que refleja el turno de partidos en el poder: conservadores y liberales, en ineficaces alternaciones, producto del sistema canovista que, desde la Restauración, cubre la vida política española prácticamente hasta la dictadura de Primo de Rivera.

El resto del poema vive por las emociones y preocupacioes íntimas del poeta-narrador. Son sentimentales e intelectuales. Las sentimentales responden a la melancolía innata de quien se siente solo y un poco desplazado —pese a su solidaridad con gentes y cosas—, en aquellos lugarones casi paralizados:

---

(23) Francisco Escolano publicó en *El Español,* de Madrid (14-XI-42) un artículo sobre esta tertulia, recogido por Aurora Albornoz. José M.ª Moreiro ha publicado un reportaje en el diario *Ya,* de Madrid, (19-I-75).

en un pueblo húmedo y frío,
destartalado y sombrío,
entre andaluz y manchego

y responden también a su recuerdo, muy en carne viva aún, de la muerte de Leonor:

[...]Era un día
[...]que pasó,
y lo que yo más quería
la muerte se lo llevó.

Las preocupaciones —y emociones también— intelectuales son filosóficas e íntimas: el sentido del tiempo (ya con huella bergsoniana), el golpeteo del reloj como un corazón, el paso monótono e incesante y la duda:

Pero ¿tu hora es la mía?
¿Tu tiempo, reloj, el mío?

Y el problema del libre albedrío y el de muerte, visto en Bergson y en el concepto kantiano de la divinidad. A Machado no le convenció nunca del todo el pensamiento bergsoniano, que tanto le influyó no obstante, y nunca deja de oponer al intuicionismo la razón.

Algo importa (24)
que en la vida mala y corta
que llevamos
libres o siervos seamos

dice, recogiendo la idea del libre albedrío, no sin un ramalazo pesimista —«mala y corta»—, para glosar lo dicho con un sentido fatalista —muy andaluz, a fin de cuentas— de la muerte:

Mas, si vamos
a la mar,
lo mismo nos ha de dar.

En las preocupaciones filosófico-culturales, dos libros, y la referencia a tres filósofos: uno de Bergson, al que cita, citando también a Kant («aquel / Inmamuel»); otro, de Unamuno. El homenaje personal que Machado rinde constantemente —en escritos públicos de verso y prosa; en escritos epistolares privados—

(24) Ramón de Garciasol ha señalado la variante con la 1ª edición de *Poesías completas,* en donde decía «Mucho importa». El cambio del adverbio parece indicar un grado mayor de escepticismo.

adopta aquí esa forma declarativa y explícita que se recoge en el capítulo anterior («Esa tu filosofía / [...] / gran don Miguel, es la mía»).

Rico poema de materia biográfica éste, fruto de la estancia en Baeza, donde sintetiza «un día» de su vida de «meditador rural».

Otro aspecto interesante de aquellos años es que, desde la poco estimada ciudad, Machado hizo frecuentes viajes por las zonas andaluzas, recobrando emociones y cobrando otras nuevas en su tierra natal. Varios poemas están firmados en Lora del Río, en Venta de Cárdenas, en el Puerto de Santa María, en la Sevilla de su cuna. En otros, los topónimos que afluyen a los versos revelan el itinerario.

También en Baeza recibió la visita de un grupo de alumnos de la Facultad de Letras de Granada, que viajaban en excursión dirigida por el catedrático Domínguez Berrueta. Entre aquellos estudiantes estaba Federico García Lorca. Los dos grandes poetas se encuentran por primera vez; uno, en plena fuerza creadora, el otro en cierne.

En Baeza inicia Machado su cuaderno de *Los complementarios* (25), mezcla de diario, agenda de apuntes y libreta de borradores, continuado hasta 1924. En aquella ciudad estudia y concluye la licenciatura, hecho importante, como ya se indicó, en su vida.

Por último hay que señalar que es Baeza donde toma un giro nuevo su poesía, primero de lírica intimista, luego de realismo más objetivo, y ahora, por vía inicial de copla y canción, orientada a la sentencia filosófica.

Antonio Machado liquidará su etapa jiennense logrando, por fin, el traslado a otro instituto: al de Segovia. Contento o no, deja atrás siete años nada estériles para su obra y para el afianzamiento de su personalidad. Es una ola más en el oleaje total de su vida, y cada ola deja su resaca, su marca de húmedo recuerdo en la playa de la poesía. Si recién llegado a Baeza, en la página 3 de su cuaderno, escribió:

---

(25) Conviene distinguir este cuaderno —como dije en la nota previa—, del cual existe una edición crítica con reproducción en facsímil, debida a Domingo Ynduráin (Edit. Taurus, Madrid, 1972), del volumen que, con el mismo título, publicó Guillermo de Torre, reuniendo algunos de los trabajos escritos en este cuaderno y otros varios que no se escribieron en él (Edit. Losada, Buenos Aires, 1957) y que proceden de posteriores publicaciones.

¡Oh canción amarga
del agua en la piedra.
...Hacia el alto Espino,
bajo las estrellas...
Sólo suena el río
al fondo del valle,
bajo el alto Espino.

con el alma puesta en el cementerio soriano, en la tercera página que escribe ya en Segovia (la 38 del cuaderno) aparece un poema titulado «Tierra baja»:

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,
José María,
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! (CLXXXII)

Llevaba aún en los ojos y en la sensibilidad la emoción de las tierras andaluzas recién abandonadas.

(Como simple curiosidad diré que debió de cometer un error de fechas don Antonio al empezar el cuaderno de *Los complementarios*. Leonor murió en agosto de 1912; el 1 de noviembre de aquel año fue a Baeza. El cuaderno se inicia en Baeza y en su primer poema se estampa, al pie, «Baeza, enero 1912». Cuando empezamos un año, cuántas veces seguimos escribiendo el guarismo del anterior. Enero de 1913 parece la fecha más lógica de este poema inicial.)

Al curso siguiente, el de 1919, el catedrático de francés don Antonio Machado Ruiz, licenciado en Filosofía, toma posesión en el Instituto de Segovia. Ya se ha publicado el primer volumen de sus *Poesías completas* y un tomo de *Páginas escogidas*.

La llegada de Antonio Machado a Segovia estuvo precedida por su fama, que si, desde años antes, era ya sólida, pero no muy extensa, ahora había ganado amplitud y popularidad. No eran sólo los intelectuales —Unamuno, Azorín, Ortega— quienes reconocían su importancia en las Letras españolas, sino que su nombre

era divulgado y celebrado por la prensa. Sus obras, escalonando ediciones comerciales y populares, sus colaboraciones en periódicos de mayor difusión, su firma en documentos de repercusión nacional, como el manifiesto a favor de los aliados de la Gran Guerra, el homenaje a Azorín o la protesta por la destitución de Unamuno, habían ido elaborando ese prestigio que convierte a un escritor en *genio de oídas,* manera de formarse la fama en un país que apenas lee.

Para su temperamento —tímido, modesto y ensimismado— ese soporte de estimación general y la superación de la obsesiva carencia de título universitario —una vez obtenida la licenciatura—, debieron de suponer una autoseguridad. Ya no van a darse las quejas por preterición y confinamiento. Además, la corta distancia con Madrid le devuelve a los encuentros con su hermano Manuel y con el ambiente literario de la capital.

Además, no será sólo la clase diaria en las aulas del instituto, sino que otros afanes docentes despertarán su inquietud. De acuerdo con su amigo José Tudela, se unió inmediatamente al proyecto de fundación de la Universidad Popular.

Tudela, el archivero soriano —en Soria le conoció don Antonio—, cuyo nombre figura en un famoso ensayo de Ortega y Gasset de 1921, ejercía en Segovia, y fue el primer acompañante del nuevo profesor por aquella ciudad.

La idea de Universidad Popular está en la línea social de la filantropía decimonónica. Su propósito es poner un instrumento de cultura al servicio de los trabajadores que, en un país de política educacional eminentemente clasista, no ven favorecido su paso a las aulas de la enseñanza superior. Es un esfuerzo individualista, estimable y generoso en su época, para paliar modestamente el sistema injusto en que se basa la enseñanza. El benemérito grupo al que Machado se une está integrado por profesores del Instituto y de la Escuela Normal, más un médico, un arquitecto y el archivero Tudela. En ese grupo —Segundo Gila, Javier Cabello, Mariano Quintanilla, Soria, Ruvira, Rodao...— figuraba también el profesor de Matemáticas Francisco Romero, al que más tarde dedicó Machado un poema con motivo de su boda (CLXIV).

En la Universidad Popular y en las tertulias locales, Machado es, desde su llegada, honrado y celebrado en Segovia, dentro —naturalmente— del reducido marco de la vida cultural provinciana. De la Universidad Popular surgió, muchos años después (en 1950), el Museo de Antonio Machado, en el piso donde vivió, ca-

lle de los Desamparados (26), número 11 —hoy, 13—, por iniciativa del catedrático Pérez Villanueva.

> ¡Blanca hospedería,
> celda del viajero
> con la sombra mía!

Frecuenta Machado las revistas literarias e interviene en actos y reuniones. Conocida es su conferencia en la Casa de los Picos —por entonces, Círculo Mercantil— sobre literatura rusa, el 6 de abril de 1922. Conocido es también el acto de homenaje que le rindió un grupo de poetas, en 1923, en el cual Machado leyó su poema «Sanatorio del Alto Guadarrama», dedicado a aquellos amigos (CLXIV).

Otra novedad en la vida docente de Machado en Segovia es que, además de la cátedra de Francés, el Claustro del Instituto le acumula la de Literatura española, vacante hasta 1929. Novedad que animaría su trabajo, llevándole al manejo de temas muy de su gusto, según se corrobora por los apuntes que pergeñó a sus fines explicativos. Bien es verdad que todas las referencias nos lo presentan como profesor cumplidor, pero apático, debiéndose esto último, sin duda, a su mal concepto de los planes de enseñanza. Machado podía ser un *maestro,* pero le ponía muchos incovenientes a ser un *profesor.*

Las frecuentes escapadas a Madrid facilitaron la realización de su obra dramática, de acuerdo con Manuel. La afición al teatro era antigua. Recordemos que de joven anduvo en la farándula. Recordemos que tradujo pronto el *Hernani,* de Víctor Hugo, y que tenía hechas adaptaciones de *El condenado por desconfiado,* de Tirso de Molina, y de *La niña de plata* y otras obras de Lope. Manuel, por su parte, clausuraba en aquellos años su obra lírica con *Ars Moriendi* (1921) y él mismo —el propio Antonio— escribe menos poemas. Los estrenos teatrales van a sucederse. *Desdichas de la fortuna* o *Julianillo Varcárcel,* en el teatro Princesa, en febrero de 1926. *Juan de Mañara,* en el Reina Victoria, en 1927. *Las adelfas,* en el teatro Calderón, 1928. *La Lola se va a los puertos,* en el Fontalba, en noviembre de 1929. *La prima Fernanda,* en el Victoria, en abril de 1931.

El éxito que Antonio Machado percibe de cerca, la fama que le

(26) Esta Casa-museo no es sino un modestísimo homenaje, fruto de un loable esfuerzo de amigos y admiradores; pero sin el necesario empuje que lo enriquezca y dignifique en la medida que la obra del gran poeta reclama. En España, la Administración tiene frente a estos asuntos, habituales en otros países, una falta de sensibilidad y una indiferencia que dan pena.

llega tangible desde sus compañeros de claustro, desde los grupos de amigos, a través de los periódicos, en el fervor de algunos poetas jóvenes o en atrayente sonar de aplausos, va a tener un remate académico que, por mucha que fuese su modestia —y lo era— no podía dejar de halagarle: el 24 de marzo de 1927 es elegido para ocupar un sillón en la Academia Española de la Lengua: el que corresponde a la letra V, que venía ocupando Miguel Echegaray —hermano del premio Nobel— y que, sin llegar a tomar posesión Machado, tras su muerte, lo ocupó Emilio García Gómez. Sus alumnos le rinden un homenaje y otro sus colegas del Instituto.

Don Antonio, sin embargo, lo tomó con su natural sencillez. No manifestó especial júbilo y hasta es cierto que llegó a escribir: «Es un honor al cual no aspiré nunca; casi me atreveré a decir que aspiré a no tenerlo nunca.» Claro que lo escribió en una carta a Unamuno (27), agradeciendo la felicitación de éste, y no sabemos si eran del todo sinceras esas frases o más bien una tímida disculpa ante el maestro admirado que no era académico todavía. Cierto sí es que no cumplió el trámite preceptivo de visitar uno por uno a los académicos, antes de la elección, como también el incidente político que se produjo por ser otro candidato don Niceto Alcalá Zamora, al que se oponía, con gestiones desde el poder, el general Primo de Rivera. Verse envuelto en un «affaire» de cuño dictatorial y precisamente en oposición a una figura del liberalismo (28) pudo amargar el triunfo al nuevo académico.

De una u otra suerte, lo indudable es que la estancia segoviana es un período de éxitos y de satisfacciones. Sentimentalmente, no ofrece menor fortuna; aun diríamos que la ofrece mayor. Si en Soria encontró a Leonor, en Segovia encontró a *Giomar.* Pero de eso me ocuparé más adelante.

No dejará Segovia misma de asomarse al transparente verso, entre lírico y descriptivo:

> Otoño con dos ríos ha dorado
> el cerco del gigante centinela
> de piedra y luz, prodigio torreado
> que en el azul sin mancha se modela.

También en el instituto segoviano existe, desde 1964, una lápida conmemorativa del paso del poeta por sus aulas, como catedrá-

(27) Incluida en *Los complementarios,* (ed. de Losada), págs. 184-185.
(28) Alcalá Zamora, opuesto a la dictadura de Primo de Rivera, se declaró republicano en un mítin, en Valencia, el 13 de abril de 1930.

tico de Francés y de Literatura hasta el verano de 1932. Al curso siguiente, pasó trasladado a Madrid. Luis Santullano, inspector de primera enseñanza y novelista, habló de ello en un artículo escrito al final de la guerra civil (29). «El profesor trasladándose a Segovia; inviernos terribles, muchos hielos y la pobre calefacción de un brasero de herraj. Ya la República española crecía en su ingenua niñez, arropada por el calor popular, y todavía el querido poeta continuaba sufriendo los rigores del clima segoviano. Mi admiración ayudó a obtener del Ministerio de Instrucción Pública algún alivio en esta situación, mediante licencias mensuales, dejando la enseñanza atendida. Después, la justicia de la Repúbilca y los méritos del profesor-poeta facilitaron su traslado al Instituto Calderón de la Barca, de Madrid.»

Cuatro cursos más de Machado —en el Calderón, primero; luego, en el Instituto Cervantes, que por entonces estaba en la calle Prim— ya en su casa madrileña del barrio de Chamberí, calle del General Arrando, 4, 3º derecha. Casa modesta, como todas las suyas; habitación de monje o estudiante en la que sobre el desorden de libros y papeles flota el orden superior de la poesía. Cafés de la glorieta de Bilbao. Tertulia del café Varela. Es la época de intensa colaboración en *El Sol* y en el *Diario de Madrid,* acompañando a su *Juan de Mairena.*

Un nuevo estreno teatral: *La duquesa de Benamejí,* en el Español. Un acto de reconocimiento oficial: el nombramiento de hijo adoptivo de Soria. Una actividad en servicio de la cultura del pueblo: su intervención en el Patronato de las Misiones Pedagógicas.

Es una época ya al alcance de la mano del recuerdo para muchos de nosotros. El poeta José Gerardo Manrique de Lara cuenta —en el prólogo a su libro sobre el autor de *Soledades*— su examen de Francés ante el catedrático don Antonio Machado, en el verano de 1934. Hoy, merced a las gestiones del catedrático de Literatura, Alberto Sánchez, existe en el Instituto Cervantes una lápida que recuerda cómo en aquel centro y en curso 1935-1936, cerró su vida docente el gran poeta que la inició en Soria, el curso 1907-1908.

Los últimos detalles biográficos recogidos hasta aquí nos han acercado al verano de 1936. Los acontecimientos del mes de julio van a cambiar la faz de España.

---

(29) Citado por José Machado en su libro reseñado en la bibliografía.

2. Recuerdos

No damos con poemas donde Machado haya puesto algún repliegue íntimo de su labor docente. Los escolares que buyen por algunos de sus versos no son alumnos, sino condiscípulos —recuerdos infantiles— o niños contemplados en el contexto de un paisaje —placitas con el alboroto de la salida de la escuela—. Y es peso sustancial, no obstante, el quehacer del aula en su obra: se ve en la prosa, en *Martín* o en *Mairena,* las voces indirectas que dan cauce a su pensar. Este párrafo, ¿no es un cristal que lo transparenta?

> Juan de Mairena hacía advertencias demasiado elementales a sus alumnos. No olvidemos que éstos eran demasiado jóvenes, casi niños, apenas bachilleres; que Mairena colocaba en el primer banco de su clase a los más torpes, y que casi siempre se dirigía a ellos (30).

Profesor y maestro pueden no ser sinónimos. Lo serán en el mejor de los casos. Tal vez no lo fueran en el propio Machado, absorto en sus pensamientos cuando muchas veces debía enfrentarse con la labor diaria. Pero la misión del maestro es engrandecida en este párrafo:

> Se dice que vivimos en un país de autodidactos. Autodidacto se llama al que aprende algo sin maestro. Sin maestro, por revelación interior o por reflexión autoinspectiva, pudimos aprencer muchas cosas, de las cuales cada día vamos sabiendo menos. En cambio, hemos aprendido mal muchas otras que los maestros nos hubieran enseñado bien. Desconfiad de los autodidactos, sobre todo cuando se jactan de serlo (31).

La enseñanza mediante libros de texto tuvo que ser, con sus conveniencias y sus inconveniencias, tema preocupante para el profesor Machado, y mucho más cuando, en Segovia, le fue enomendada la cátedra de Literatura. Seguramente de esa experiencia nació esta nota:

> Juan de Mairena lamentaba la falta de un buen manual de literatura española. Según él, no lo había en su tiempo. Alguien le dijo: «¿También usted necesita un librito?». «Yo —contestó Mairena— deploro que no se haya escrito ese manual, porque nadie haya sido capaz de escribirlo. La verdad es que nos faltan ideas generales sobre nuestra literatura. Si las tuviéramos, tendríamos también buenos manuales de literatura y podríamos, además, prescindir de ellos. No sé si habrá usted comprendido... Probablemente, no» (32).

---

(30) *Juan de Mairena,* pág. 33.
(31) *Id.,* pág. 34.
(32) *Id.,* pág. 67.

Otro espejo de sí mismo en el ejercicio de su actividad profesional no puede menos de ser este «Mairena, examinador»:

> Mairena era, como examinador, extremedamente benévolo. Suspendía a muy pocos alumnos, y siempre tras exámenes brevísimos. Por ejemplo:
> —¿Sabe usted algo de los griegos?
> —Los griegos..., los griegos eran unos bárbaros...
> —Vaya usted bendito de Dios.
> —¿...?
> —Que puede retirarse.
>
> Era Mairena —no obstante su apariencia seráfica— hombre, en el fondo, de malísimas pulgas. A veces recibió la visita airada de algún padre de familia que se quejaba, no del suspenso adjudicado a su hijo, sino de la poca seriedad del examen. La escena violenta, aunque también rápida, era inevitable.
> —¿Le basta a usted ver a un niño para suspenderlo? —decía el visitante, abriendo los brazos con ademán irónico de asombro admirativo.
> Mairena contestaba, rojo de cólera y golpeando el suelo con el bastón:
> —¡Me basta ver a su padre! (33).

No menos que sus clases del instituto, seguramente más, le haría pensar en la Universidad Popular, en cuya fundación intervino y en cuya marcha puso esfuerzo y —ya no tan seguro: él veía claro— algún entusiasmo. Años después de esa experiencia, y ya en Madrid, publicaba esta página:

> Juan de Mairena había pensado fundar en su tierra un Escuela Popular de Sabiduría. Renunció a este propósito cuando murió su maestro, a quien él destinaba la cátedra de Poética y de Metafísica. El se reservaba la cátedra de Sofística.
>
> —Es lástima —decía— que sean siempre los mejores propósitos aquellos que se malogran, mientras prosperan las ideícas de los tontos, arbitristas y revolvedores de la peor especie. Tenemos un pueblo maravillosamente dotado para la sabiduría, en el mejor sentido de la palabra: un pueblo a quien no acaba de entontecer una clase media, entontecida a su vez por la indigencia científica de nuestras universidades y por el pragnatismo eclesiástico, enemigo siempre de las altas actividades del espíritu. Nos empeñamos en que este pueblo aprenda a leer, sin decirle para qué y sin reparar en que él sabe muy bien lo poco que nosotros leemos. Pensamos, además, que ha de agradecernos esas escuelas prácticas donde puede aprender la manera más científica y económica de aserrar un tablón. Y creemos inocentemente que se reiría en nuestra barba si le hablásemos de Platón. Grave error. De Platón no se ríen más que los señoritos, en el mal sentido —si alguno hay bueno— de la palabra.

* * *

(33) *Id.*, págs. 108-109.

Mas yo quisiera dejar en vuestras almas sembrado el propósito de una Escuela Popular de Sabiduría Superior. Y reparad bien en que lo superior no sería la escuela, sino la sabiduría que en ella se alcanzase. Conviene distinguir. Porque nosotros no decimos: «Buena es para el pueblo la sabiduría», como dicen: «Buena es para el pueblo la religión» los que no creen ya en ella. Estos, al fin, dan lo que desprecian, y nosotros daríamos lo que más veneramos: un saber de primera calidad (34).

(34) *Id.*, págs. 232 a 234.

Soñé que tú me llevabas
por una blanca vereda.

.....

Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera.

Leonor

VI

El tema amoroso

Antonio Machado confiesa en «Retrato» —su poema autobiográfico— que no fue «ni un seductor Mañara ni un Bradomín». Personifica el donjuanismo en el personaje sevillano que llevó, más adelante, a una comedia —en colaboración, como todas, con Manuel—, y en la valleinclanesca figura de las *Sonatas* —como homenaje a su compañero y amigo—. Que el tema le iba por dentro se ve en la repetición, con parecidas frases, veinte años después y en prosa, al preparar el discurso para la Academia. Insólito lugar: él mismo reconoce que es un ejemplo *inadecuado* el que emplea, aunque *inadecuado aparentemente,* puntualiza. Y, sin embargo, escribe: «El hombre que en plena juventud no logró inquietar demasiado el corazón femenino, y ya en su madurez vio claro que los caminos de Don Juan no eran los suyos, se siente algo desconcertado y perplejo si alguna bella dama le presta sus favores.» Que este párrafo no es casual, sino que responde a una circunstancia biográfica —bien conocida ya—, es obvio.

La doble confesión de nulo donjuanismo se me antoja prólogo idóneo para entrar en la biografía amorosa que trasluce la obra machadiana. Pero hay otra declaración en el mismo poema «Retrato» que debe oírse antes: está en aquella pareja de versos:

> Mas recibí la flecha que me asignó Cupido
> y amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario. (XCVII)

El primero de estos alejandrinos es quizá el peor de todo el poema, por su vulgaridad. Lo malo de una vulgaridad no reside

en que sea expresión del vulgo, sino en que sea pseudoculta. La metáfora mitológica empleada aquí es tan modesta, que no merecía la pena echar mano de ella. En cambio, el otro verso, que es mejor, aunque tampoco cuente entre los excelentes, posee algo importante: el adjetivo que se aplica a las mujeres *(ellas).* No está el poeta con la voz *hospitalario* obteniendo un consonante a *indumentario,* sino dándonos, en una sola palabra, toda una teoría del amor. Ese es el poder maravilloso de la rima, palanca para extraer del subconsciente insólitas asociaciones que nunca hubieran emergido sin ella. Calificar el amor de la mujer de *hospitalario* es dar con algo que el hombre no busca, pero que encuentra —y con qué sorpresa de remansado gozo—: esa parcela maternal y acogedora del amor, en la que sentirse de pronto niño. Machado, que disfrutó del amor de su madre toda la vida —murieron con dos días de diferencia—, valoraba bien ese aspecto.

Esta primera aproximación a la poesía amatoria de Antonio Machado ya infunde sospechas respecto de lo que en seguida se evidencia: su parquedad. Las experiencias eróticas directas ni se prodigan en los poemas ni se derraman explícitas. Cuando afloran, son emocionado recuerdo, evocación serena, sombra venial o contrición puritana.

Trátase de un rasgo más en la tesitura noventaiochista. Una actitud disímil, también, del modernismo. La obra de los modernistas se abre complacidamente a la presencia erótica; la de los noventaiochistas, la recata. Ramón de Garciasol expone con acierto y con el rigor moral que le es propio, las consecuencias del tema, en su libro *Lección de Rubén Darío* (1960) (35).

Antonio Machado, que se sabría muy bien el poema «Antífona», de su hermano Manuel:

> Ven, reina de los besos, flor de la orgía,
> amante sin amores, sonrisa loca...
> Ven, que yo sé la pena de tu alegría
> y el rezo de amargura que hay en tu boca.
>
> Yo no te ofrezco amores que tú no quieres;
> conozco tu secreto, virgen impura;
> amor es enemigo de los placeres
> en que los dos ahogamos nuestra amargura.
>
> Amarnos... ¡Ya no es tiempo de que me ames!
> A ti y a mí nos llevan olas sin leyes.
> ¡Somos a un mismo tiempo santos e infames,
> somos a un mismo tiempo pobres y reyes!

(35) Ed. Cultura Hispánica. Madrid.

¡Bah! Yo sé que los mismos que nos adoran,
en el fondo nos guardan igual desprecio.
Y justas son las voces que nos desdoran...
Lo que vendemos ambos no tiene precio.

Así los dos, tú amores, yo poesía,
damos por oro a un mundo que despreciamos...
¡Tú, tu cuerpo de diosa; yo, el alma mía!...
Ven y reiremos juntos mientras lloramos.

Joven quiere en nosotros Naturaleza
hacer, entre poemas y bacanales,
el imperial regalo de la belleza,
luz, a la oscura senda de los mortales.

¡Ah! Levanta la frente, flor siempreviva,
que das encanto, aroma, placer, colores...
Diles con esa fresca boca lasciva...
¡que no son de este mundo nuestros amores!

Igual camino en suerte nos ha cabido.
Un ansia igual nos lleva, que no se agota,
hasta que se confundan en el olvido
tu hermosura podrida, mi lira rota.

Crucemos nuestra calle de la amargura,
levantadas las frentes, juntas las manos...
¡Ven tú conmigo, reina de la hermosura;
hetairas y poetas somos hermanos! (36)

no es imposible que conociera también la forma tan distinta en que Unamuno trató el mismo asunto en su poema, aunque es de 1929 y pertenece al *Cancionero:*

—¿De qué es tu rama, ramera?
¿de roble, laurel u olivo?

—Del árbol que en primavera
se aja en flor sin fruto vivo.

—¿De qué te sirve tu verde
cuando el ardor te sofoca?

—Ay, cuando el verde se pierde
polvo de hielo en la boca.

—¿De qué es, ramera, tu rama?
quiero partirla contigo.

—De la llama que en la cama
brama, pues no ama al amigo.

—Ve, tu rama es sólo un palo;
se le han caído las hojas.

(36) Manuel Machado: *Antología,* colecc. Austral, vol. 131. Madrid, Espasa-Calpe, 3.ª ed., 1945, págs. 113-114.

—Mas no es eso lo más malo;
es que van en sangre rojas.

—Ay, ramera, tus afeites
huyen del día de luz.

—Os purgo sucios deleites
y mi rama es una cruz (37).

y pensaría que, sin exaltación hedonista ni trascendencia metafísica, para él semejante cuestión no pasaba de ser mera ola de un oleaje físico, cuya única espuma salvable era la huella sentimental comunicada en el poema:

Empañé tu memoria. ¡Cuántas veces!
La vida baja como un ancho río,
y cuando lleva al mar alto navío
va con cieno verdoso y turbias heces.

Y más, si hubo tormenta en sus orillas
y él arrastra el botín de la tormenta,
si en su cielo la nube cenicienta
se incendió de centellas amarillas.

Pero aunque fluya hacia la mar ignota
es la vida también agua de fuente
que de blanco nevero, gota a gota,

o en ruidoso penacho de torrente,
bajo el azul, sobre la piedra, brota.
Y allí suena tu nombre, eternamente. (CLXV)

Esa memoria empañada debe de ser la de Leonor, la esposa muerta en 1912. Este pudo ya ser también un amor tardío (desde luego, tuvo enorme desproporción de edad), porque Antonio debió de ser un permanente anheloso de amor, no encontrado del todo en su juventud, si hemos de creer uno de los poemas de *Galerías*. Claro que en otro poema —XCV— canta las «buenas lágrimas vertidas / por un amor juvenil». ¿Amores juveniles que no le colmaron? A los tres años de matrimonio, enviudó: no volvió a casarse, aludiendo varias veces al recuerdo de su mujer, siempre con palabra emocionada. En una nota autobiográfica que redactó en 1917 (38) dice, refiriéndose a Soria: «Allí me casé, allí murió mi esposa, cuyo recuerdo me acompaña siempre.» Y en 1913, en carta a Unamuno —ya citada—: «La muerte de mi mujer dejó mi espíritu desgarrado. Mi mujer era una criatura angelical

(37) Miguel de Unamuno: *Cancionero*. Buenos Aires. Losada, 1953, pág. 220.
(38) Puede verse en la pág. 16 de la ed. citada de *Poesías completas*, vol. 149 de la colecc. Austral.

segada por la muerte cruelmente. Yo tenía adoración por ella; pero por sobre el amor está la piedad.»

De tales prosas nace una atribución de fidelidad inmarcesible, seguida por algunos comentaristas. Nada parecía existir contra esa tesis, hasta que Concha Espina dio a conocer (1950) un paquete de cartas. Se comprueba entonces que, hacia mediados de los años veinte, conoce a una mujer con la que mantiene relaciones, aludiéndola en sus poemas bajo el nombre de *Guiomar.*

Hasta la aparición de las cartas, algunos críticos suponían que *Guiomar* era producto imaginativo; una suerte de elemento literario para crear representaciones amorosas soñadas. La correspondencia deja clara la realidad del amor que dictó los poemas y justifica el embozo por las conveniencias sociales: *Guiomar* era una mujer casada. Su identificación es también conocida: el nombre de la poetisa Pilar Valderrama (39) ha sido publicado por Pablo A. Cobos en su libro, antes citado, *Antonio Machado en Segovia.* Otros comentaristas no lo dijeron antes por discreción, sin duda. La verdad es que importa poco al crítico el detalle. Tiene, claro, su interés biográfico, pero lo importante reside en saber que el amor no fue fabulado, sino real, y que se trató de una mujer relativamente madura y de espíritu cultivado, esto es: lo contrario que Leonor.

La poesía amatoria que Machado dedica a estas dos mujeres esenciales en su vida refleja sentimientos muy distintos también. Si bien se mira, en toda la obra que conocemos no hay poemas a Leonor que puedan llamarse propiamente de pasión amorosa. Los hay de ternura, piedad, melancólica memoria, suave compañía y hasta de cierta trascendencia religiosa, como nos van a probar los versos mismos. Hay también cuatro alejandrinos de dolor agudo, que son un grito de protesta: esa protesta que nos arranca la indefensión frente a la muerte, cuando abate algo que era nuestro y querido:

> Señor, ya me arrancaste lo que yo más quería.
> Oye otra vez, Dios mío, mi corazón clamar.
> Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.
> Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar. (CXIX)

(39) Pilar Valderrama (Madrid, 1892-1979), poetisa, autora de varios libros como *Huerto cerrado* (1929 y *Esencias* (1930), este último comentado por Antonio Machado en un artículo de *Los lunes del Imparcial* (5-10-30, Madrid), y de varias piezas de teatro. En 1984 sus hijas publicaron un volúmen inédito: *De mar a mar,* cuyo título corresponde al primer verso del soneto que Machado escribió recordándola en 1938. En 1981 aparecieron sus memorias póstumas: *Sí, soy Guiomar* (Plaza & Janés, Barcelona).

Este breve poema no parece que haya tenido que ser forzosamente escrito —ni sentido— junto al mar. Machado andaba entonces por ciudades del interior (aunque desde Baeza fue a Huelva y a Cádiz, debió de ser algo después). Más bien semeja que el mar se toma como elemento de comparación, como símbolo de inmensa soledad, única capaz de emparejarse con la soledad que sentía el poeta. Pertenece al puñado de poemas llevados a la segunda edición de *Campos de Castilla,* escritos aún con la cercana impresión de la muerte. Aquí, el objeto realmente cantado no es Leonor, ni el mar, ni Dios; el objeto realmente cantado es la soledad: la anterior a Leonor («otra vez clamar», esto es: que clamaba antes) y la que se abre tras la pérdida de la joven compañera. Una rebelión —inútil, claro— contra ese destino le impulsa a buscar a alguien frente al que imprecar, y ese alguien no podía ser más que Dios, porque nadie clama conscientemente a la nada. Frente a la muerte, Machado sabe —algo después— beber el vaso «de pura sombra lleno», pero será ya con *Abel Martín.* En pleno dolor, cuando todo ha venido tan en contra de su deseo, increpa a quien ha impuesto tan duramente una voluntad contra la suya: ese *Señor,* repetido tres veces, ese *Dios* llamado una vez *mío,* pero que no sería tan suyo cuando no lo sintió como compañía. De ser realmente suyo, de tener Machado verdadera fe —eso que se llama fe religiosa—, no se hubiera sentido solo con el mar, sino con el mar y con Dios. El poema no es, pues, un poema religioso, ya que si supone una *dependencia,* ésta no es aceptada, sino protestada. Y tampoco me parece un poema amatorio (por supuesto, en absoluto erótico), sino existencial: el hombre frente a su soledad e impotente ante la muerte.

Que esos cuatro versos son un breve poema existencial, un lamento, una queja existencial, creo que es algo abonado por la propia estructura inconexa, desarticulada como cuatro gritos casi instintivos: los cuatro versos se muestran independientes, coincidiendo con exactitud cada frase sintáctica con cada frase versual, al punto de que pueden leerse en orden inverso, o en cualquier otra combinación, sin alterar el sentido.

Los otros poemas son menos desgarradores por ser más melancólicos. No son tragedia existencial, sino tristeza remansada, dolor hondo, pero en voz baja, espina clavada en el corazón —como en el poema de años atrás, de *Soledades*—; espina que, seguramente, acabó por hacerse, como aquella de inefable imprecisión, compañía callada, agridulce estigma.

Había llegado a Baeza desterrado de Soria por amor, y andaba por «la ciudad moruna» a solas con su sombra y con su pena.

Contempla el campo, tan hermoso, los árboles, los montes, los senderitos blancos... Y exclama —en el poema «Caminos»—:

> Caminos de los campos...
> ¡Ay ya no puedo caminar con ella! (CXVIII)

Estos versos finales transmutan un poema de paisaje en un poema de amor: de tan breve modo, evoca el gozoso tiempo en que, sin duda, caminaron Leonor y él por los alrededores de Soria. La misma técnica ofrece otro poema que comienza «Al borrarse la nieve, se alejaron / los montes de la sierra»; el paisaje descrito viene a encontrar su luz transmutadora en los últimos versos, cuando el poeta contagia a todo lo visto su amargura, porque vive «en esperanza de Ella», y aunque al poner Ella con mayúscula quiera aludir a la muerte más que a la muerta, es claro que ésta es la causa.

En idéntica línea, pero mucho más complejo de factura, vemos este otro:

> Allá, en las tierras altas,
> por donde traza el Duero
> su curva de ballesta
> en torno a Soria, entre plomizos cerros
> y manchas de raídos encinares
> mi corazón está vagando, en sueños...
>
> ¿No ves, Leonor, los álamos del río
> con sus ramajes yertos?
> Mira el Moncayo azul y blanco; dame
> tu mano y paseemos.
> Por estos campos de la tierra mía,
> bordados de olivares polvorientos,
> voy caminando solo,
> triste, cansado, pensativo y viejo. (CXXI)

Con el sueño —con el recuerdo: para Machado el sueño es una mezcla de recuerdo y deseo, no una evasión onírica— se ha trasladado a las tierras sorianas, cuando en realidad camina por las andaluzas. Se siente a sí mismo vagando por los parajes del Duero de tal suerte, que se pone a dialogar con Leonor de menudas impresiones visuales, y le toma la mano para acompasar la marcha. El poema, que con esa trasposición de tiempos y lugares ha logrado su *clímax* emotivo, corta de súbito el encanto y pasa sin transición a la realidad tangible. Cuatro adjetivos van a rematarlo, consciente ya el poeta de que pisa lo que es *su tierra* por nacimiento, pero no —se ve en el poema mismo— por amor. *Triste, cansado, pensativo y viejo* llevan impronta muy machadiana. *Triste y pensativo* son congruentes con la situación. *Cansado* cobra valor fí-

sico y moral: a don Antonio le debió de afectar pronto la fatiga de la madurez. *Viejo,* parece que se lo atribuyó a sí mismo con harta anticipación: cuando escribe este poema no ha cumplido los cuarenta, por lo que no es posible que se sintiera viejo en el sentido directo de la palabra; hay que presumir que para Machado *viejo* es sinónimo de desilusionado, de abatido. Porque, haciendo un breve paréntesis, hay que decir que se trata de un adjetivo con pluralidad de matices en la obra machadiana: a veces quiere expresar antiguo; a veces simplemente triste; en ocasiones, histórico. Por otra parte, aun siendo un poeta Machado que no se paga de esteticismos, maneja —como todo poeta en alguna medida: no lo fuera, si no— elementos de efectos estéticos, por lo que no hemos de fiarnos a pies juntillas del aparentemente posible trasfondo psicológico: aunque se llame a sí mismo viejo, puede salir diciendo de inmediato —como en otro poema— que «dentro del pecho lleva un león».

En otro pequeño poema vuelve a verse —en sueños— paseando con Leonor, cogidas las manos en dulce compañía. El paisaje ahora se ha idealizado; no es el reconocible paisaje de Soria ni ningún otro, sino un vago panorama blanco, verde, azul... Los amantes avanzan hacia «un alba de primavera» que no es realmente ni lo uno ni lo otro, sino un símbolo de amor y de felicidad ilimitados. El amante oye la «voz de niña» de la amada, lo que sabemos que fue real —una muchacha casi adolescente— y percibe que esa voz y esa mano son verdaderas. ¿Cómo, si es un sueño y si ella está muerta, pueden ser verdaderas? La poética contradicción da paso a un elemento metafísico que cierra el poema con novedad trascendente:

Soñé que tú me llevabas
por una blanca vereda,
en medio del campo verde,
hacia el azul de las sierras,
hacia los montes azules,
una mañana serena.

Sentí tu mano en la mía,
tu mano de compañera,
tu voz de niña en mi oído
como una campana nueva,
como una campana virgen
de un alba de primavera.
¡Eran tu voz y tu mano,
en sueños, tan verdaderas!...
Vive, esperanza: ¡quién sabe
lo que se traga la tierra! (CXXII)

Esa misma visión trascendente se repite en otra muestra brevísima: seis octosílabos en los que el poeta piensa que no todo desaparece con la muerte y que, «esperando bien» —y aquí el adverbio cobra valor teológico—, podrá ver de nuevo a la amada, como en una segunda vida:

Dice la esperanza: un día
la verás, si bien esperas.
Dice la desesperanza:
sólo tu amargura es ella.
Late, corazón... No todo
se lo ha tragado la tierra. (CXX)

Por último, este corto romance que relata la muerte de la joven esposa («mi niña» le llama con ternura el poeta). Hay como un dulce placer morboso en el recuerdo: la agridulce sensación de la espina. Cierto aire del modernismo parece tocar el poema; seguramente se debe a la representación de la muerte como un personaje. Entra, va silenciosa de un lado a otro, desdeña lo que no busca, pasa como moviendo un ropaje oscuro y se va, tras haber cortado «un hilo» que no sólo es la vida de la muchacha, sino la íntima unión de los amantes:

Una noche de verano
—estaba abierto el balcón
y la puerta de mi casa—
la muerte en mi casa entró.
Se fue acercando a su lecho
—ni siquiera me miró—,
con unos dedos muy finos
algo muy tenue rompió.
Silenciosa y sin mirarme,
la muerte otra vez pasó
delante de mí. ¿Qué has hecho?
La muerte no respondió.
Mi niña quedó tranquila,
dolido mi corazón.
¡Ay, lo que la muerte ha roto
era un hilo entre los dos! (CXXIII)

Ya está. Estos son casi todos los poemas amorosos dedicados a Leonor; el resto —como por ejemplo, algunos sonetos de «Los sueños dialogados», ya en *Nuevas canciones*— serán alusiones, recuerdos, fugaces presencias... Una emoción honda, sí, pero lejos del poeta todo erotismo, toda sensualidad. Ni siquiera ese encarnizado manifiesto en que suelen ejercitarse los poetas jóvenes al menor asomo de la líbido. La sobriedad de Antonio en este punto no es sólo púdica, es casi puritana.

Muchos años depués, encontró a *Guiomar:*

> Creí mi hogar apagado
> y revolví la ceniza...
> Me quemé la mano.

Encontro a *Guiomar* cuando ya tenía formada una teoría del amor. El amor como desdoblamiento del ser; el amor como proyección del *yo* y como autorrevelación. Sobre su propia experiencia, los estudios de filosofía le dieron pie para meditar en torno a este tema —como en torno a otros—. «El amor comienza a revelarse como un súbito incremento del caudal de la vida, sin que, en verdad, aparezca objeto concreto al cual tienda.» Y aún —por boca de *Abel Martín*— aclara más. «La amada acompaña antes que aparezca o se oponga como objeto de amor; es, en cierto modo, una con el amante no al término, como en los místicos, del proceso erótico, sino en su principio.» El gran incentivo del amor no es la belleza, sino «la sed metafísica de lo esencialmente otro», y la diferencia del amor humano con el puramente animal es la facultad representativa, una especie de «harén mental» (40).

Estas consideraciones parecen sustentadas en la meditación de hombre en soledad, y han dado pábulo para que versos como

> Todo amor es fantasía;
> él inventa el año, el día,
> la hora y su melancolía
> inventa el amante y, más,
> la amada. No prueba nada
> contra el amor que la amada
> no haya existido jamás. (CLXXIV)

se entiendan en una línea puramente imaginativa y de figuración poética. Es verdad que el deseo erótico se manifiesta aun sin tener un objeto fijo o, acaso mejor, con un objeto inaccesible. (Casos del que se enamora de una artista de cine o de la vecina del piso de enfrente, que cruza a diario con la indiferencia propia de su ignorancia del íntimo acontecer.) Es verdad, también, que el amante acumula en el ser amado una serie de cualidades que ese ser no posee para los demás. Pero si eso es lo que cuenta *Abel Martín,* no es lo que le ocurre a Machado —o, más exactamente, lo que ocurrió siempre tras la muerte de Leonor—. La historia de la auténtica *Guiomar* lo prueba. Por otra parte, el error de quienes atribuyeron a pura imaginación o ficción literaria esta segunda etapa de la poesía amorosa de Machado arranca de no ver que la

(40) *De un cancionero apócrifo,* número CLXVII de la edición que venimos citando.

teoría de *Abel Martín* mezcla dos cosas —dos cosas que pueden fundirse en una, pero no necesariamente—: el amor como movimiento del ánimo y el amor concreto. El primero, puede ser esa «sed metafísica de lo esencialmente otro»; el segundo, ese «harén mental» que la imaginación construye —estimulada, claro es, por agentes externos: visiones fugaces u ocasionales, dibujos, fotografías, literatura erótica, etc.—. La fusión de ambas cosas es el amor auténtico y difícilmente inventable, «a menos que al verbo *inventar* se le restituya su primitivo sentido de descubrir lo que estaba oculto e ignorado, como en *inventar un tesoro*», según ha aclarado ingeniosamente y con su exacta prosa Francisco Ayala, en su artículo de la revista *Diálogos* (del Colegio de México, número 58, julio-agosto de 1974). Pues bien, ese amor auténtico e ininventable es, si bien leemos, el amor que cantan los poemas a *Guiomar.*

Se ha fijado el encuentro con *Guiomar* en el año 1928 (41). Si prestamos atención a este fragmento de carta (las cartas, lamentablemente, se han publicado a trozos y sin fechas) parece que debió ser algo antes: «De mi indumentaria cuidaré también; aunque requiere algunos días. Soy tan apático para ocuparme de esas cosas y, además, me gasto en libros lo que otros emplean en indumentos. Pero de ningún modo consentiré desagradar a mi diosa. Además, un académico no puede ya ser demasiado Adán. Y sobre todo, tú mandas, saladita mía. Discúlpame un poco, sin embargo... ¡Paso la mitad de mi vida tan solo!» (42).

En efecto, esta carta, que no sería la primera (su contenido así lo hace pensar) tiene que haberse escrito en los primeros meses de 1927, puesto que Machado fue elegido académico el 27 de marzo. La frase «un académico no puede *ya* ser demasiado Adán», y sobre todo, en ella, el adverbio *ya,* obliga a creer que se escribe por aquellos días, muy poco después, sin duda, porque mucho después o no se hubiera acordado de la condición académica o, al menos, no hubiera dicho *ya.* Repito que el adverbio está revelando que el momento de la escritura es, más o menos, aquel en el cual ha llegado el fin de —según humorísticamente comenta— poder ser Adán: el de su nombramiento. De aquí deduzco que *Guiomar* apareció en su vida antes de 1927. Acaso a fines de 1926. Esta es la razón por la cual me permito dudar de las otras fechas.

La declaración amorosa de Antonio es plena: «A ti y a nadie más

(41) Es el año declarado por la propia Pilar Valderrama.
(42) Libro de C. Espina, pág. 45.

que a ti, en todos los sentidos —¡todos!— del amor puedo yo querer. El sereto es sencillamente que yo no he tenido más amor que éste» (43). Está nítido: «en todos los sentidos del amor», y remacha: *¡todos!* Aun descontando la hipérbole con que toda epístola de amor se escribe, la verdad es que los poemas no desmienten la prosa. Claro que sin exceder tampoco la parquedad —diríamos el pudor— que le es habitual en la plasmación literaria de lo amatorio:

> En un jardín te he soñado,
> alto, Guiomar, sobre el río,
> jardín de un tiempo cerrado
> con verjas de hierro frío.
>
> Un ave insólita canta
> en el almez, dulcemente,
> junto al agua viva y santa,
> toda sed y toda fuente.
>
> En ese jardín, Guiomar,
> el mutuo jardín que inventan
> dos corazones al par,
> se funden y complementan
> nuestras horas. Los racimos
> de un sueño —juntos estamos—
> en limpia copa exprimimos,
> y el doble cuento olvidamos.
>
> (Uno: Mujer y varón,
> aunque gacela y león,
> llegan juntos a beber.
> El otro: No puede ser
> amor de tanta fortuna:
> dos soledades en una,
> ni aun de varón y mujer.) (CLXXIII)

El jardín, como han localizado ya varios críticos, es el que se halla al pie del Alcázar de Segovia: la descripción ofrece exactitud y belleza. En aquellos parterres Machado *soñó* a Guiomar antes y después de conocerla. Antes, por su concepto del amor y por la intuición. Después, como consuelo de sus ausencias. El agua que, como tantas veces en la poesía de Machado, fluye sirviendo de fondo, es «toda sed y toda fuente», lo que la identifica con el amor mismo, ya que el amor, según en otro momento nos dice el poeta, es al tiempo sed y agua. Asimismo el amor hace que el jardín real sea, a la vez, el imaginario y gozoso jardín que se inventan quienes aman cualquiera que sea su contorno exterior: una suerte de jardín de las delicias. Ya mezclado el jardín real con el jardín de los amantes, éstos habitan ambos vergeles que son uno

(43) *Idem.*, pág. 34.

solo y olvidan la realidad, que es aludida por un *doble cuento:* que el hombre y la mujer, con sus diferentes actitudes, se unen en el amor, y que la fortuna de esa unión es tanta que parece imposible.

Separados por sus respectivas residencias, y más aún por la situación familiar de ella, los encuentros fueron algunas veces en Segovia y más frecuentemente en Madrid, donde Antonio iba todos los fines de semana. En estos trances, algún día debió de quedarse esperando el poeta, o en todo caso lamentar la falta del querido encuentro:

> Hoy te escribo en mi celda de viajero,
> a la hora de una cita imaginaria.
> Rompe el iris al aire el aguacero,
> y al monte su tristeza planetaria.
> Sol y campanas en la vieja torre.
> ¡Oh tarde viva y quieta
> que opuso al *panta rhei* su *nada corre,*
> tarde niña que amaba tu poeta!
> ¡Y día adolescente
> —ojos claros y músculos morenos—,
> cuando pensaste a Amor, junto a la fuente,
> besar tus labios y apresar tus senos!
> Todo a esta luz de abril se transparenta:
> todo en el hoy de ayer, el Todavía
> que en sus maduras horas
> el tiempo canta y cuenta,
> se funde en una sola melodía,
> que es un coro de tardes y de auroras.
> A ti, Guiomar, esta nostalgia mía. (CLXXIII)

La «celda de viajero» es la habitación de la casa de huéspedes de la calle de los Desamparados. Clareó la tarde lluviosa; al fondo se pudo ver la sierra y al lado la torre de una iglesia vecina. El poeta recuerda a la mujer, y termina dedicándole su emocionada y melancólica *nostalgia.* Es uno de los más bellos poemas a *Guiomar,* y quizá el más sensual que haya salido de la pluma de Machado, con este otro:

> ¡Y en la tersa arena,
> cerca de la mar,
> tu carne rosa y morena,
> súbitamente, Guiomar!
> .....
> en el nácar frío
> de tu zarcillo en mi boca,
> Guiomar, y en el calofrío
> de una amanecida loca. (CLXXIV)

Justina Ruiz de Conde nos da en su libro noticia de viajes de Ma-

chado a la ciudad playera donde su amante veraneaba. El poeta, que a veces puede resultar de un simbolismo algo cerrado y que incluso publicó discretamente estos poemas amorosos bajo el epígrave de «Cancionero apócrifo», es en las anteriores cuartetas más explícito.

Otro encubrimiento de la realidad está mantenido por Machado mediante el nombre con que designa siempre a su amada. La razón de que ese nombre fuera *Guiomar* no se ha esclarecido. También el libro de Justina Ruiz se ocupa de ello y hace un estudio que me parece exhaustivo. Guiomares por romances, comedias, historias... Todas y niguna pueden ser la causa. A mí se me antojan los indicios más plausibles de las dos o tres Guiomares que aparecen en Cervantes y en Lope, porque don Antonio era buen lector de ambos, y más todavía el ser Guiomar (Guiomar de Castañeda Ayala Silva) la mujer de Jorge Manrique y haber incrustado éste el nombre como acróstico en varios poemas suyos. Esto, en cuanto a las razones literarias, pero por supuesto unidas a la paronomásica que acerca el bisílabo *Guiomar* al bisílabo *Pilar;* ella podría sustituir en los poemas de su amante el nombre supuesto por el suyo propio, sin que los versos se alterasen.

Un viaje de la mujer a Portugal, poco antes de la guerra civil, los separó. Machado tuvo que dejar Madrid, con un grupo de intelectuales, por la crítica situación de los frentes. La separación no tendría ya remedio. Alojado en Valencia, el poeta no la olvida nunca. Y en un soneto van recuerdo y circunstancias, geografía y amor y guerra y pena, rimando su emoción y su tristeza hechas sangre de verso, por las catorce venas derramada:

> De mar a mar entre los dos la guerra,
> más honda que la mar. En mi parterre,
> miro a la mar que el horizonte cierra.
> Tú, asomada, Guiomar, a un finisterre,
>
> miras hacia otro mar, la mar de España
> que Camoens cantara, tenebrosa.
> Acaso a ti mi ausencia te acompaña.
> A mí me duele tu recuerdo, diosa.
>
> La guerra dio al amor el tajo fuerte.
> Y es la total angustia de la muerte,
> con la sombra infecunda de la llama
>
> y la soñada miel de amor tardío,
> y la flor imposible de la rama
> que ha sentido del hacha el corte frío (44).

(44) *Poesías.* Ed. Losada, vol. 19 de la colección «Biblioteca clásica y contemporánea», pág. 258.

Tenía Antonio sesenta y dos años y estaba enfermo, lo que acrecía su vejez —aquella que él sintió tanto—. Ya por los fragmentos de sus cartas a Pilar sabemos que venía padecido. Cierta vez le cuenta que ha estado en la consulta de un médico, para el reconocimiento que ella misma le sugirió. Otra, le informa de una radiografía de bronquios y de unos análisis de jugos gástricos. En casa del médico «se entra con la preocupación de una enfermedad y se sale casi con la certeza de cuatro o cinco» (45), dice, echando mano de su humor y diríamos que como para infundirse ánimos.

Es, pues, el tema amatorio más bien tardío. Cruza siempre de cuando en cuando su obra, desde *Soledades,* pero como un ansia vaga y sentimental, casi acompasándose con el primer Juan Ramón:

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

o en pequeñas baladas que unen su aire inicial al de Villaespesa:

> Entre los jazmines
> y las rosas blancas
> de un balcón florido,
> vi a las dos hermanas.
> La menor cosía,
> la mayor hilaba. (XXXVIII)

o también, un poco becquerianamente, con la duda romántica entre la sensual morena y la lánguida rubia. Aparece en forma de recuerdo que se niega —más adelante volverá, tras la muerte de Leonor— y que al fin emerge de un fondo imprevisto, a la manera proustiana:

> Quiso el poeta recordar a solas
> las ondas bien amadas, la luz de los cabellos
> que él llamaba en sus rimas rubias olas.
> Leyó... La letra mata: no se acordaba de ellos...
>
> Y un día —como tantos—, al aspirar un día
> aromas de una rosa que en el rosal se abría
> brotó como una llama de luz de los cabellos
> que él en sus madrigales llamaba rubias olas,
> brotó, porque un aroma igual tuvieron ellos...
> Y se alejó en silencio para llorar a solas. (XLIX)

(45) Libro citado de Concha Espina, pág. 113.

Si, tras esas románticas huellas iniciales, los amores hondos de Antonio Machado son Leonor y *Guiomar,* otros más ligeros pasaron sin duda. En una de sus cartas, Antonio tiene que quitar hierro para despejar preocupaciones: «Ni por un momento pienses que hablé con esa mujer, que ya no es nada para mí» (46), dice con énfasis. Y para ser más convincente, él mismo se pregunta: «¿Lo fue alguna vez?»

Cosas de hombres y mujeres,
los amoríos de ayer
casi los tengo olvidados,
si fueron alguna vez.

Por otra parte, al frisar los cincuenta, ya lejos Leonor y aún no llegada —aunque próxima— *Guiomar,* debió de experimentar un brote erótico muy propio de sus años. Ya en las canciones «Hacia tierra baja» —por Beza andaba entonces— había cantado:

Un mesón de mi camino.
Con un gesto de vestal,
tú sirves el rojo vino
de una orgía de arrabal.

Los borrachos
de los ojos vivarachos
y la lengua fanfarrona
te requiebran ¡oh varona!

Y otros borrachos suspiran
por tu ojos de diamante,
tu ojos que a nadie miran.

A la altura de tus senos
la batea rebosante
llega en tus brazos morenos.
¡Oh mujer,
dame también de beber! (CLV)

Y si al segoviano profesor Francisco Romero, colega de la Universidad Popular, le dice en el poema escrito para su boda:

De hoy más sabréis, esposos,
cuánto la sed apaga el limpio jarro.

en los «Proverbios y Cantares» había anotado ya:

...Pero yo he visto beber
hasta en los charcos del suelo.
Caprichos tiene la sed. (CLXI)

(46) Libro citado de Concha Espina, pág. 34.

Cabe aventurar la sospecha de que, entre 1915 y 1920, Machado rondó por algún proyecto de abandonar su viudedad. Un matrimonio de conveniencia cuya perspectiva le hizo reaccionar a tiempo. De ahí nacería entonces este soneto:

Nunca un amor sin venda ni aventura;
huye del triste amor, de amor pacato
que espera del amor prenda segura
sin locura de amor, ¡el insensato!

Ese que el pecho esquiva al niño ciego,
y blasfema del fuego de la vida,
quiere ceniza que le guarde el fuego
de una brasa pensada y no encendida.

Y ceniza hallará, no de su llama,
cuando descubra el torpe desvarío
que pedía sin flor fruto a la rama.

Con negra llave el aposento frío
de su cuarto abrirá ¡oh! desierta cama
y turbio espejo ¡oh corazón vacío! (CLXXXIV)

Si aludo a los años 1915 a 1920 es porque poco después de ese último año lo escribió en su cuaderno, pero al margen anotó: «Cuarenta años» (47). En 1924 lo transcribió, con algunas variantes que parecen buscar primordialmente la conversión de los primitivos serventesios en cuartetos. Quizá pensó que el soneto con serventesios es más del gusto modernista, y quiso evitarlo. El tema, ahí está: rechaza el amor acomodaticio, aquél en el que no media una pasión: una aventura. La verdad es que sus amores tuvieron siempre algo de aventura: el de Leonor, por la condición adolescente de ella; el de *Guiomar,* por la clandestinidad. Los otros posibles, más o menos esporádicos, por su misma naturaleza. Es natural que Antonio quiera huir del «triste amor pacato» que no se sazona con los convenientes granos de locura.

La racha de la temática amorosa se agudizará en prosa. Machado, algo inseguro de sí mismo, quizá, cuando quiere echar fuera conceptos —amorosos o filosóficos— en que su timidez zozobra, emplea el recurso de sus heterónimos. Al cabo de los años, el recurso es más bien norma estilística, pero al principio, y sobre todo con *Abel Martín,* la expresión de ciertas cuestiones adquiría fluidez con aquel desvío. Semeja que pone en juego la prosa de *Abel Martín* como diván de psiquiatra, devanando la madeja de anhelos y frustraciones. Nos cuenta que *Abel Martín* era «erótico en extremo», hombre «a quien la mujer inquieta y desazona por

(47) Página 151.

presencia o ausencia», porque «sin mujer / no hay engendrar ni saber», agregando:

> Aunque a veces sabe Onán
> mucho que ignora Don Juan (48)

Es en esta parte de sus prosas donde, como contrapartida de esos dos versos ingratos, inserta dos sonetos —«Primaveral» y «Rosa de fuego»— realmente hermosísimos.

Rechaza *Abel Martín* «toda homosexualidad», así como «el sentido erótico de nuestros místicos», y aclara que él «no es un erótico a la manera platónica», lo que no nos extraña, porque en sus «Consejos, coplas y apuntes» podemos leer éste, de experiencia directa, que pudiera figurar en un tratado de sexología:

> En el mar de la mujer
> pocos naufragan de noche;
> muchos, al amanecer.

También atribuye Machado a *Juan de Mairena* un «inconsciente libidinoso», aclarando —con la zumba nunca ausente en sus prosas— que no hay «la más leve anticipación a las teorías de Freud», para hablar del ocaso de la vida sexual «que los médicos de aquel entonces colocaban en el sexagésimo tercero aniversario [...] y Mairena al borde de la fosa». Machado trae a colación este a poco de cumplir él los sesenta años; con razón alude a Freud (49).

Compensando esta ráfaga erótica con la amorosa veste de la lírica inicial, queda el amor pleno y hondo, el completo amor a esas dos mujeres que tanto significaron en su vida y que tan hermosamente se instalan en su obra. En ambos casos tuvo mala suerte el hombre Machado (el poeta Machado, no), ya que sufrió mucho de ausencia. Y así pudo escribir ese intenso pequeño poema:

> En sueños se veía
> reclinado en el pecho de su amada.
> Gritó en sueños: «¡Despierta, amada mía!»
> Y él fue quien despertó, porque tenía
> su propio corazón por almohada (50).

(48) CLXVII.
(49) *Juan de Mairena,* pág. 121.
(50) Pág. 242 de la edición Austral que venimos citando.

Por ti la mar ensaya olas y espumas,
y el iris sobre el monte otros colores,
y el faisán de la aurora canto y plumas,
y el búho de Minerva ojos mayores.
Por ti, ¡oh Guiomar!...

VII

El tema religioso

«Dios a la vista» tituló Ortega aquel ensayo de 1926 en el que ve cómo, desde el pensar de unas épocas, se percibe a veces la costa de un concepto divino que en otras épocas se eclipsa. Dios a la vista, también, en la obra de Machado. Sin necesidad de entrar en el tema de la corriente del modernismo como movimiento religioso de libertad espiritual, que invade el pensamiento europeo a fines del siglo XIX, se percibe en seguida que los escritores españoles del 98 incluyen en su visión crítica el tema de la religiosidad.

Machado distingue entre sentimento religioso y religión positiva. En 1913, dentro de la extensa carta a Unamuno que varias veces he citado, escribe: «¿Cómo vamos a sacudir el lazo de hierro de la Iglesia que nos axfisia? Esta Iglesia espiritualmente huera, pero de organización formidable, sólo puede ceder al embate de un impulso realmente religioso.» Y antes: «Empiezo a creer que la cuestión religiosa sólo preocupa en España a usted y a los pocos que sentimos con usted.» Por este flanco penetra el aire influyente de su admirado don Miguel en las galerías del pensar machadiano. Y las cruza con un soplo de inquietud, manifiesto sobre todo por los años 1912 a 1920.

Antes, en *Soledades,* había publicado la composición que termina con un verso muy repetido por sus glosadores: «siempre buscando a Dios entre la niebla». Es un poema más bien existencial, donde se expresa la angustia, la situación indefiniblemente acon-

gojada —como un perro olvidado o un niño perdido— del ser humano:

Es una tarde cenicienta y mustia,
destartalada, como el alma mía;
y es esta vieja angustia
que habita mi usual hipocondría.

La causa de esta angustia no consigo
ni vagamente comprender siquiera;
pero recuerdo, y recordando digo:
—Sí, yo era niño, y tú, mi compañera.

Y no es verdad, dolor; yo te conozco,
tú eres nostalgia de la vida buena
y soledad de corazón sombrío,
de barco sin naufragio y sin estrella.

Como perro olvidado que no tiene
huella ni olfato y yerra
por los caminos, sin camino, como
el niño que en la noche de una fiesta

se pierde entre el gentío
y el aire polvoriento y las candelas
chispeantes, atónito, y asombra
su corazón de música y de pena,

así voy yo, borracho melancólico,
guitarrista lunático, poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla. (Poema LXXVII)

Sánchez Barbudo, a quien es preciso ir siempre, como comentarista minucioso y excepcional de casi toda la obra machadiana, recuerda que el propio don Antonio, en un artículo de *Hora de España,* publicado en el número de enero de 1938, señala este poema con «algo heideggeriano sin saberlo». En efecto, la angustia sobre la que escribieron también Kierkegaard y Unamuno está subjetivamente latiendo en este poema, donde se manejan personalísimos materiales: la tarde, los adjetivos cenicienta, mustia y vieja, el recuerdo, la inclusión de una frase conversacional, la compañera, el aire polvoriento, el sueño y la autocalificación múltiple (melancólico, lunático, pobre).

Algo después —no aparece hasta 1917— escribe uno de sus poemas de acierto pleno, en cuanto a emoción y en cuanto a desarrollo formal.

Anoche cuando dormía
soñé ¡bendita ilusión!
que una fontana fluía
dentro de mi corazón.
Di: ¿por qué acequia escondida,
agua, vienes hasta mí,
manantial de nueva vida
de donde nunca bebí?

Anoche cuando dormía
soñé ¡bendita ilusión!
que una colmena tenía
dentro de mi corazón;
y las doradas abejas
iban fabricando en él,
con las amarguras viejas,
blanca cera y dulce miel.

Anoche cuando dormía
soñé ¡bendita ilusión!
que un ardiente sol lucía
dentro de mi corazón.
Era ardiente porque daba
calores de rojo hogar,
y era sol porque alumbraba
y porque hacía llorar.

Anoche cuando dormía
soñé ¡bendita ilusión!
que era Dios lo que tenía
dentro de mi corazón. (LIX)

Si en el poema precedente el poeta busca a Dios entre la niebla, sin hallarlo nunca (si lo hallara, no diría que busca siempre), en éste otro sueña a Dios. Y lo sueña como un manantial en donde no bebió nunca, tampoco. Un artículo de R. A. Molina (revista *Insula,* enero 1960) ha señalado los textos de Santa Teresa en los que Machado debió de inspirarse, aunque por su consciente atribución a un sueño, no quepa la menor asimilación a la mística. Mística a la cual, como ya vimos en el capítulo anterior, no era muy afecto, sin que esa escasa afección vetase lo admirativo:

¡Teresa, alma de fuego,
Juan de la Cruz, espíritu de llama,
por aquí hay mucho frío, padres, nuestros
corazoncitos de Jesús se apagan! (CXXXVI)

También Unamuno enlazo, años después, los nombres de Juan de Yepes y de Teresa de Cepeda —*madrecito y padraza,* jugaba el verso tan unamuniano— para un breve poema de inquietud subjetiva que recuerda a éste machadiano de inquietud objetiva.

Pero en las riberas del sueño, Machado insistiría, más en corto y ceñido, aunque con menos perfección, en los «Proverbios y cantares»:

> Ayer soñé que veía
> a Dios y que a Dios hablaba;
> y soñé que Dios me oía...
> Después soñé que soñaba. (CXXXVI)

Sueño sobre sueño: Dios. Busca inútil e irrealidad soñada: he ahí los resultados de estos poemas, ciertamente hermosos. Porque, como Unamuno (51), Machado dice que el hombre «tiene dos batallas que pelear», y una de ellas es, en sueños, con Dios. En ese sueño Dios grita: «¡Alerta!»; pero otras veces es el hombre quien tiene que gritar a Dios: «¡Despierta!». Esa pelea se libra con un desconocido, en el sentir de Machado, y la duda es saber —no menos unamunianamente— «si un día hemos de verle la cara». Machado llegó a concebir un Dios inmanente, un Dios íntimo:

> El Dios que todos llevamos,
> el Dios que todos hacemos,
> el Dios que todos buscamos
> y que nunca encontraremos. (CXXXVII)

No lo encontraremos porque es nuestra propia ansia de amor, nuestro cumplimiento amoroso: «en mí te he de crear», dice el poema «Profesión de fe», y añade: «que el puro río / de caridad que fluye eternamente, / fluya en mi corazón». (CXXXVII).

En la teología que Machado atribuye a su *Abel Martín,* Dios no puede ser el creador del mundo, sino el creador de la nada, «límite y frontera de la totalidad de cuanto es». Lo dice en prosa y en verso, volviendo al tema con esta cuarteta martiniana:

> Dijo Dios: Brote la nada.
> Y alzó su mano derecha
> hasta ocultar su mirada.
> Y quedó la nada hecha.

Ese Dios es, pues, lo absoluto, y se presenta en la obra machadiana con una vaguedad difusa muy distante de la concretización redentorista:

---

(51) Las relaciones entre las obras de Machado y de Unamuno han sido muy detenidamente analizadas en un interesante libro de Aurora de Albornoz —estudiosa de ambos autores—. En la revista *La Torre* (número 35-36, julio-diciembre, 1961), hay también un artículo recogido luego en el volumen de la editorial Taurus *Antonio Machado,* de Ricardo Guillón y W. Phillips.

¡No puedo cantar, ni quiero
a ese Jesús del madero,
sino al que anduvo en el mar! (CXXX)

exclama, cuando escucha —en el poema «La saeta»— el «cantar del pueblo andaluz».

La huella unamuniana y su peculiar melancolía son el viento que arrastra a sus paisajes íntimos, como el de la tormenta arrastra al campo, los vilanos de su pensamiento religioso. Pero, a diferencia de Unamuno, no son pensamientos de gravitación perenne. Al compás de los años el tema se desdibuja y pierde emotividad; pasa a las prosas mairenianas como disquisición dialéctica o fabulada charla de café, tal el cuentecillo del confitero (52) al que un filósofo pragmatista aconsejaba que hiciese los confites mejores y más baratos, si creía en Dios, Juez supremo, o, si no creía, como si creyera, en beneficio de todos; cuento que parece una adaptación zumbona de aquel pensamiento de Pascal: Que quien desee tener fe, actúe como si la tuviera.

Otro gran poeta coevo: Juan Ramón Jiménez, recorrió un camino en cierto modo contrario; fue al término de su obra cuando se definió en el tema religioso.

En realidad, Unamuno con su individualismo, su ansia de supervivencia, su concepto de la fe, da un sentido poético a lo religioso. En cambio, Juan Ramón, con su dios deseante y deseado, da un sentido religioso a lo poético. Unamuno, o la religión hecha poesía; Juan Ramón Jiménez, o la poesía hecha religión. Entre esas dos deformaciones, el Dios en sueños de Machado, el Dios entre la niebla, es, más que nada, un ansia de profundizar en el misterio del ser, una modulación de su melancolía y una forma de contrastar la temporalidad.

Esto es lo que encontramos en sus poemas. En sus cartas a *Guiomar* aparecen frecuentes invocaciones de sentido religioso, pero, aparte de la mutilación de las cartas, se emplean como expresiones generalizadas, fórmulas de uso habitual: «pido a Dios», «a Dios gracias», «Dios que lo ve todo», etc. Parece un material poco firme y de entidad escasa —no se pronuncia sobre ningún problema trascendente ni aborda tema alguno de esta índole— para emplearlo fuera de su contexto ni ponerlo siquiera en paralelo con los sentimientos llevados a sus poemas.

(52) *Juan de Mairena,* págs. 217 a 219.

VIII

El tema político-social

Machado no es un poeta político. No pone su obra al servicio de nada que no sean sus propias emociones, sus propios sentimientos; pero entre esos sentimientos está la comunión con los demás, porque negó lo que él llamaba *mónada autosuficiente,* partiendo de la intuición de *otredad,* de la comunicación del *yo* al *tú.*

> No es el yo fundamental
> eso que busca el poeta,
> sino el tú esencial. (CLXI)

Recordemos también aquella sentencia, de profundo humanismo: «quien no habla a un hombre no habla al hombre, quien no habla al hombre, no habla a nadie». Machado es, pues, un poeta humanista, no un poeta político.

«Yo no os aconsejaré nunca el apoliticismo —es otro párrafo de Mairena a sus alumnos—, sino, en último término, el desdeño de la política mala que hacen trepadores y cucañistas, sin otro propósito que el obtener ganancia y colocar parientes. Vosotros debéis hacer política, aunque otra cosa os digan los que pretenden hacerla sin vosotros y, naturalmente, contra vosotros. Sólo me atrevo a aconsejaros que la hagáis a cara descubierta; en el peor caso, con máscara política, sin disfraz de otra cosa; por ejemplo, de literatura, de filosofía, de religión. Porque de otro modo contribuiréis a degradar actividades tan excelentes, por lo menos, como la política» (53).

(53) *Juan de Mairena,* edición de 1936, pág. 102.

Claro que cuando escribe todo esto está aludiendo a la política profesional, a la lucha por el poder —del que siempre quiso estar alejado—, a la pugna diaria de los mecanismos ejecutivos. Nada más alejado del espíritu de su obra que ese bajo ejercicio o esa actuación de consignas y panfletos. Pero suya es la advertencia: «da doble luz a tu verso / para leído de frente / y al sesgo», y ante algunas zonas de su obra resulta difícil negar que es una cuestión de contenido político y, por supuesto, de contenido social, lo que le mueve al poema. La Castilla miserable o el hombre que incendia los pinares no son meros efectos estéticos, sino sentimientos graves de situaciones objetivas, generadas por el desgobierno, por la incuria, por la corrupción, por la injusticia, en definitiva. Sería superfluo discutir si la preocupación por las gentes humildes, la afición por los lugares maltratados y el amor por el pueblo que gran parte de la poesía de Machado comporta, no vienen a ser un *compromiso* en el más noble y generoso sentido del concepto. La subjetividad del poeta lleva muchas veces incorporado lo objetivo o, a la inversa: su objetividad está impregnada de subjetividad. El contorno social en modo alguno le es ajeno.

Como ciudadano, Antonio Machado vive los problemas de su tiempo, y a través de su biografía lo vemos ir y venir entre los azares del ámbito político-social, ostentando una conducta rectilínea, fiel a su formación y a sus convicciones liberales. Atraído por el ejercicio de la meditación, por el examen del mundo del espíritu; tocado por esa «saeta que no perdona» que es la poesía, afectado por los sucesos de la cultura y por la movilización del pensamiento, no podía ser la acción lo que le entusiasmara. Su temperamento eminentemente crítico tampoco se hubiera prestado fácilmente a la aceptación de ideas y programas. Añádase a todo ello su honestidad, apartándolo de la corrupción, de la violencia. Es congruente que cierto día escriba a *Guiomar:* «Ahora que veo cerca el triunfo de la República, pienso formar en partidos lo más alejados del poder» (54). Machado es hombre para contemplar desde su «celda de viajero» el espectáculo e influir en él —si es que resulta posible— con sus escritos, con el fruto de sus meditaciones. Pero, además, es un escéptico. No es fácil suponerle crédulo ante ninguna iniciativa presuntamente regeneradora. «Por mí, que no quede», parece decir en algunos momentos. Y lo vemos el 14 de abril de 1931 no regateando apoyo a lo que sentimentalmente tenía eco dentro de él. «Fuimos unos cuantos republicanos platónicos los encargados de mantener el orden y ejercer el gobierno interino de la ciudad» (55), informa

(54) Libro citado de C. Espina, pág. 107.
(55) Libro citado de C. Espina, pág. 109.

en otra carta a la misma destinataria. Si por platónico se entiende desinteresado y honesto, nadie más cabal. Porque es claro que las simpatías de don Antonio se escoran hacia el costado de ese grupo de intelectuales amigos: Unamuno, Ortega, Marañón... El propio Manuel B. Cossío, su antiguo maestro. Dos meses antes de la proclamación abrileña vemos a Machado en el segoviano teatro Juan Bravo, como presentador de un acto político del grupo «Al servicio de la República», donde pronuncian discursos Ortega, Pérez de Ayala y Marañón.

Algo antes, había aceptado la invitación de Rafael Alberti para colaborar en la revista *Octubre,* y su artículo desarrolla el deseo de una poesía de comunicación fraterna. Años después, percibimos su sinceridad colaborando en la revista *Hora de España,* desde Valencia y desde Barcelona, y publicando sus artículos «Desde el mirador de la guerra», en el periódico catalán *La Vanguardia,* sobre política y literatura.

Es fácil seguir el pensamiento de Machado en el curso de los años 1912 a 1924, gracias al cuaderno donde su inquietud anota muchas cosas de las que le acucian: poemas propios y ajenos, cartas, glosas de la actualidad. Leemos, de puño y letra, sus opiniones sobre Maura —«mentalidad arcaica y hueca»—, sobre Melquiades Alvarez —«en cuya corporeidad creímos un día»—, sobre Azcárate —«anciano venerable»—, sobre los generales de Marruecos y de la Dictadura, sobre el rey. No son juicios emitidos para su publicación, sino impresiones a vuela pluma, que dan valor orientativo cuando las conocemos ahora. Le vemos firmar, en 1914, el manifiesto de los intelectuales en pro de la causa aliada en la Gran Guerra; protestar por la persecución contra el admirado rector de Salamanca; condenar la «lacayería y la mendicidad» de quienes merodean las puertas de palacio; deplorar la guerra de Marruecos, «que ha entristecido muchos hogares»; constatar «la pérdida de sentido social» y el soborno de las Juntas de Defensa; indignarse con la «bárbara política» de Martínez Anido en Barcelona. Al proclamarse la Dictadura de 1923, anota con pena: «España cae en cuatro pies. ¿Se levantará? Probablemente encontrará cómoda la postura y permacerá en ella largo tiempo.»

También los monólogos mairenianos lo descubren desde las páginas de los periódicos por los años treinta. *Mairena* defiende la alpargata, «calzado cómodo y barato», mejor que las «botitas de charol» de los señoritos, y predice un inevitable San Martín para el «solus ipse», cuando «el hombre crea en su prójimo, el yo en el tú, y el ojo que ve en el ojo que le mira»; sólo entonces —au-

gura— «puede haber comunión y aun comunismo». Mairena, desde su utópica Escuela Popular de Sabiduría, piensa que no es cuestión de educar a las masas, sino de dirigirse al hombre, que es lo que interesa: «al hombre en todos los sentidos de la palabra, al hombre *in genere* y al hombre individual; al hombre esencial y al hombre empíricamente dado en circunstancias de lugar y tiempo». Porque sólo alcanzando plenamente la conciencia de la hombría se pueden obtener y defender los derechos humanos. Machado está convencido, y así nos lo va a decir *Mairena,* que «el que no habla a un hombre, no habla al hombre, y el que no habla al hombre no habla a nadie». Su humanismo liberal y su probidad intelectual le impidieron toda contemporización ideológica: habló con sinceridad impoluta. Durante la guerra civil, dirigiéndose el 1 de mayo de 1937 a las juventudes socialistas unificadas, no embozó su pensar: «Yo no soy marxista, no lo he sido nunca [...] Me resisto a creer que el factor económico, cuya enorme importancia no desconozco, sea el más esencial.» Pero admite: «El socialismo, en cuanto supone una manera de convivencia humana, basada en el trabajo, en la igualdad de los medios, en la abolición de los privilegios de clase» (56). No disfraza su pensamiento y hace bien, por eso su palabra —alta palabra de poeta y de hombre honesto— resulta tan enriquecedora.

Desde sus versos, vemos al poeta acercarse solidariamente a las «caravanas de tristeza», a las «buenas gentes que laboran, pasan y sueñan». Hay poemas en *Campos de Castilla,* los de los «humildes ganapanes» que trabajan en «páramos malditos» y mascullan oraciones blasfemas, los de los hospicianos de rostros atónitos, los de los que «van sin remedio al palo», que son una clara toma de conciencia. En 1920, con ocasión de luchas sociales en Zaragoza, publicó la revista *La Lectura* el poema «El quinto detenido y las fuerzas vivas»:

> Cesaraugusta tiene
> ira y sangre en las manos.
> .....
> Caballos y correas amarillas,
> sables al sol, tricornios charolados.
>
> Cesaraugusta tiene
> clamor de plaza ante el balcón cerrado
> de la Casa del Pueblo.
> Como en Esquilo, trágicos,
> los brazos y las bocas...
> No, es un furor judaico,
> que grita enronquecido:
> ¡Muera la prole de Caín el malo! (57)

(56) Discurso recogido en *Obras. Poesía y Prosa,* ed. Losada, págs. 689 a 691.
(57) Recogido en *Obras. Poesía y Prosa,* ed. Losada.

Hay en la obra de Machado otros poemas, como el dedicado a «Las encinas», que no sólo cantan el árbol y el paisaje en que se enraiza, sino que suponen una voluntaria reducción del énfasis simbolista para aproximarse a una visión sencilla y democrática:

Ya sé, encinas
campesinas,
que os pintaron, con lebreles
elegantes y corceles,
los más egregios pinceles,
y os cantaron los poetas
augustales,
que os asordan escopetas
de cazadores reales;
mas sois el campo y el lar
y la sombra tutelar
de los buenos aldeanos
que visten parda estameña
y que cortan vuestra leña
con sus manos. (CIII)

Igualmente estará impregnada de transcendencia social la visión de los olivares, como gris encaje tapizando el panorama andaluz, mas nunca puro espectáculo sensual o estético:

Olivar, por cien caminos
tus olivitas irán
caminando a cien molinos.
Ya darán
trabajo en las alquerías
a gañanes y braceros
¡oh buenas gentes sombrías
bajo los anchos sombreros! (CXXXII)

Se ha hablado de que escribir sobre Castilla fue una moda de la época, pero la verdad es que Machado no trata el tema desde una moda, sino desde una conciencia herida y, además, no fueron sólo las tierras castellanas las que sublevaron su visión crítica. Aquí están también las andaluzas.

Allá, el castillo heroico.
En la plaza, mendigos y chicuelos:
una orgía de harapos...
Pasamos frente al atrio del convento
de la Misericordia.
¡Los blancos muros, los cipreses negros!
¡Agria melancolía
como asperón de hierro
que raspa el corazón! ¡Amurallada
piedad, erguida en este basurero!...
Esta casa de Dios, decid, hermanos,
esta casa de Dios ¿qué guarda dentro?

Y ese pálido joven,
asombrado y atento
que parece mirarnos con la boca,
será el loco del pueblo,
de quien se dice: es Lucas,
Blas o Ginés, el tonto que tenemos.
Seguimos. Olivares. Los olivos
están en flor. El carricoche lento,
al paso de dos pencos matalones,
camina hacia Peal. Campos ubérrimos.
La tierra da lo suyo; el sol trabaja;
el hombre es para el suelo:
genera, siembre y labra
y su fatiga unce la tierra al cielo.
Nosotros enturbiamos
la fuente de la vida, el sol primero,
con nuestros ojos tristes,
con nuestro amargo rezo,
con nuestra mano ociosa,
con nuestro pensamiento
—se engendra en el pecado,
se vive en el dolor. ¡Dios está lejos!—
Esta piedad erguida
sobre este burgo sórdido, sobre este basurero,
esta casa de Dios, decid ¡oh santos
cañones de von Kluck! ¿qué guarda dentro? (CXXXII)

Hay en el poeta, pugnando íntimamente con su melancolía y con su escepticismo, una cólera que a veces parece querer blandir el «hacha en la mano vengadora», del poema «El mañana efímero». Había que pensar en el subconsciente de esa actitud que, en el poema «Retrato», quisiera dejar el verso como una espada, y que se empareja con esa equivalencia de pluma-pistola que hará más tarde en el soneto a Líster. Con esa tesitura vemos que se comporta este poema de «Proverbios y cantares» —sin duda extravagante bajo ese título, tanto por extensión cuanto por métrica—:

La mano del piadoso nos quita siempre honor,
mas nunca ofende al darnos su mano el lidiador.
Virtud es fortaleza, ser bueno es ser valiente;
escudo, espada y maza llevar bajo la frente;
porque el valor honrado de todas armas viste:
no sólo para, hiere, y, más que aguarda, embiste.
Que la piqueta arruine, y el látigo flagele;
la fragua ablande el hierro, la lima pula y gaste,
y que el buril burile, y que el cincel cincele,
la espada punce y hienda y el gran martillo aplaste. (CXXXVI)

En *Nuevas canciones* vuelven a aparecer «Provervios y cantares» y, entre ellos, esta otra muestra de que, a veces, dentro de su escepticismo, tenía fe en una acción revolucionaria que situase al ho-

bre sencillo, al estado llano, diríamos, democráticamente al pie de las torres dominadoras que se derrumban:

¡Qué gracia! En la Hesperia triste,
promontorio occidental,
en este cansino rabo
de Europa, por desollar,
y en una ciudad antigua,
chiquita como un dedal,
¡el hombrecillo que fuma
y piensa, y ríe al pensar:
cayeron las altas torres;
en un basurero están
la corona de Guillermo,
la testa de Nicolás! (CLXI)

Tres aspectos presenta el poemita: a) La visión de España —a la que se llama triste, con adjetivo que ya empleó fray Luis— como «cansino rabo» —la famosa piel de toro— «por desollar» —esto es: no plenamete europeo aún—. b) La propia visión del hombre modesto, de vida sencilla, convirtiéndose en representativo. c) La visión del fin de la Gran Guerra y el comienzo de la revolución rusa.

Si por esa vertiente vemos ascender un poeta que desea profundas transformaciones políticas, nos parece encontrar por la vertiente de la crítica social —sobre todo del señoritismo andaluz— un poeta deseoso de profundos cambios sociales.

Este hombre del casino provinciano,
que vio a Carancha recibir un día

jugador, mujeriego, aficionado a los toros [*Carancha* acreditó, allá por 1890, su destreza en la suerte de matar recibiendo (58)], no anda lejos del que, con acento de burla, aparece en otro poema bajo el nombre de Don Guido:

Murió Don Guido, un señor
de mozo muy jaranero,
muy galán y algo torero;
de viejo, gran rezador.

Dicen que tuvo un serrallo
este señor de Sevilla;
que era diestro
en manejar el caballo,
y un maestro
en refrescar manzanilla. (CXXXIII)

(58) Puede verse un comentario a estos dos versos en: Jorge Urrutia: «Y, al final, la incomprensión», en *Dégres,* n.º 4. Bruselas, 1973, recogido luego en *Semió(p)tica.* Valencia, Institución de C. y RTV., 1985.

Viajero por las pequeñas ciudades, conocedor de sus lacras y de su miseria, de su atraso económico y cultural, los retratos que Machado nos ofrece de la situación del español medio poseen, a veces, un amargo sarcasmo:

—Nuestro español bosteza.
¿Es hambre? ¿Sueño? ¿Hastío?
Doctor, ¿tendrá el estómago vacío?
—El vacío es más bien de la cabeza.

El mismo debió de padecer ese ambiente abrumador, esa injerencia en la vida de las personas mediante murmuraciones y calumnias:

En Santo Domingo,
la misa mayor.
Aunque me decían
hereje y masón,
rezando contigo
¡cuanta devoción! (CLIX)

Qué mundo de problemas en estos seis versos de apariencia ligera e intrascendente, qué cuadro de vida provinciana. En este poemita, todo un testimonio. La influencia clerical en las pequeñas ciudades, arrastrando a la misa dominguera, so pena de represalias. La muchacha, católica por tradición familiar y porque honestidad y devoción se condicionan en un rígido esquema. El novio —pues el hombre que se le acerque ha de ser novio formal—, si quiere ver a la muchacha, tiene que acompañarla a la iglesia. Pero el novio podía ser un joven profesor con sospechas de leer libros peligrosos —aún existía el Indice— y de no frecuentar el confesonario. El sambenito de hereje le sería colgado pronto. El de masón —que alguien atribuyó a don Antonio Machado— (59) sabemos que ha sido causa de penas de muerte, en las secuelas de la guerra civil.

El poema adopta un aire ligero, casi ingenuo, pero su fondo es dramático. Estilísticamente, y ya en su parte final, trae, en cuanto a actitud, un leve recuerdo de la rima en que Bécquer declara creer en Dios porque le ha mirado la amada. Aquí —más levemente— es la devoción lo que nace a la mirada de ella.

(59) Hay un trabajo de J. Casalduero: «Machado, poeta institucionista y masón», incorporado al volumen *Estudios de literatura española,* Madrid, Gredos, 1967, págs. 276-287. Tuñón de Lara, en su libro *Antonio Machado, poeta del pueblo,* aduce razones que, evidentemente, restan importancia, en el contexto general de la obra machadiana, al hecho básico que Casalduero recoge.

Pero quizá el aura que recorre con más impulso las galerías poéticas de Machado sea la de comunicación humana, la de comprensión y acercamiento a las buenas gentes —como él dice—, con un talante cordial y de auténtico sentido democrático de la vida. Lo vemos muy bien en sus poemas viajeros. Con esos poemas del tren, es posible contrastar las diferencias de actitud entre noventaiocho y modernismo, como hicimos en el tema amoroso. Al menos, podemos constatar la actitud de Machado y la de Juan Ramón Jiménez. Ambos responden al gusto por los viajes que propagó el modernismo, pero no responden igual en lo que podríamos llamar la clase de billete, y esa disparidad les hace ser, ya para siempre, ya para todos sus años, viajeros muy distintos en los caminos de la poesía.

Machado es viajero de tercera; Juan Ramón lleva siempre billete de primera. Ambas afirmaciones no son caprichosas, aparecen explícitas en sus versos:

> Yo, para todo viaje
> —siempre sobre la madera
> de mi vagón de tercera—
> voy ligero de equipaje.

Es el comienzo del poema «El tren» —CX— de *Campos de Castilla.* Y, poco después:

> Tras la turbia ventanilla
> pasa la devanadera
> del campo de primavera.
> La luz en el techo brilla
> de mi vagón de tercera. (CXXVII)

Un viaje hacia Madrid, en tren, aparece en el poema «Iris de la noche», perteneciente al libro *Nuevas canciones,* y aunque no se dice la clase de vagón en que viaja el poeta, queda ésta revelada por los acompañantes a que alude: gentes modestas, de vida acosada, como esta madre que

> ...ceño sombrío
> entre un ayer y un mañana,
> ve unas ascuas mortecinas
> y una hornilla con arañas. (CLVIII)

Queda claro que no se trata de *sleeping-car.* Don Antonio Machado, que auguró para sí mismo un viaje de partida definitiva «ligero de equipaje» y así lo tuvo, realizó sus desplazamientos en la modesta tercera clase de los trenes españoles, y desde sus incómodos asientos nos dio una densa y humana poesía de amor y de solidaridad.

Por los mismos años, en *Melancolía,* escribe Juan Ramón unos poemas que titula genéricamente «En el tren». Uno de ellos: «Anochecer en los Pirineos»:

> ¡Otra estación! El cielo va a deshacerse en agua.
> Y, desde el diván gris, tras los cristales ciegos,
> se ven praderas vagas y pueblos diminutos
> que tienen una torre y un verde cementerio.

Ya tenemos el «diván gris» con fuerza identificadora del cupón de viaje. Viajero de primera, el poeta nos dará, pocos versos después, otra pista de la carrocería ferroviaria:

> Brumoso, en elegante dejadez se copiaba
> el cielo violeta en la roja caoba.

Paño gris y madera de caoba. Así se ornaban los departamentos de primera, en efecto. Y en esa caoba que guarnecía el cómodo interior, en su bruñida superficie, el viajero indolente podía entretener el tedio contemplando los reflejos del atardecer. Juan Ramón, viajero con billete de primera, nos dio una refinada, depurada, exquisita poesía.

La sensibilidad tampoco falla. Antonio Machado abandonó pronto las emociones más superficiales de aquel sensualismo modernista. Ya hemos visto en qué viajera centra, con rigor ético, su contemplación. Juan Ramón Jiménez, más hedonista, al mirar desde el tren, verá:

> Una mujer confusa, bella, medio desnuda,
> nos dice adiós... ¡adiós!

Todos hemos pensado alguna vez, yendo en el tren de noche, en las gentes dormidas en los pueblos oscuros que el convoy cruza partiendo el corazón de las sombras con su largo silbido, esos silbidos ululantes de las locomotoras, que en la noche cobran ecos de escalofrío y misterio. Machado y Juan Ramón, como grandes poetas, han sabido plasmar ambos ese sentimiento general a través de sus particulares emociones. Pero también en ello queda marcada la diferencia de actitud. Juan Ramón, sensual, con un erotismo casi de complejo freudiano, pensará que

> desde el lecho, abrazados, sin nostalgia y sin frío,
> fundiendo en una sola las ascuas de sus bocas,
> dos amantes habrán oído, como en sueños,
> este tren lento, largo, de cansancio y de sombra.

Que se trata de poetas con bastantes afinidades, es obvio. Ese *cansancio* y esa *sombra,* ¿no podían ser también machadianos? Pero

cuando don Antonio cruza de noche, en tren, por un pueblo, su pensamiento no irá hacia los que gozan —como el de Juan Ramón—, sino hacia los que sufren; no hacia los que beben plenamente la vida, sino hacia los que, sedientos, se desesperan por un delgado hilo vital; no hacia el placer, sino hacia el dolor:

> Hospital de la Sierra, en tus mañanas
> .....
> oirán en sus alcobas ordenadas
> orejas bien sutiles
> hundidas en sus tibias almohadas
> el trajinar de estos ferrocarriles. (CLXIV)

«Orejas bien sutiles». Son los enfermos del sanatorio antituberculoso de Guadarrama. Machado sabía bien, por triste experiencia, del fino oído de los tísicos.

Sí, dos hombres de la misma generación, dos grandes poetas que parten de unos mismos postulados, y qué viajeros tan diferentes, cuán distinta manera de mirar. Juan Ramón buscará belleza, Machado buscará raíz. Juan Ramón, con su inquietud de ansioso de valores estéticos y sensuales, al pasar por una ciudad, quiere tomar algo de ella:

> Ciudades ignoradas nos darán algo suyo:
> un reló encendido, un río, un puente viejo...

Machado, con sosiego meditador, creerá, en cambio, que es algo de él lo que la ciudad guarda:

> Y algo nuestro de ayer que todavía
> vemos vagar por estas calles viejas.

Juan Ramón Jiménez busca la sorpresa de lo prodigioso. Antonio Machado posee el prodigio, y apenas si se sorprende.

La diferencia de billete nos sirve —leve anécdota tomada al pasar— para comprender la diferencia de estas dos grandes obras poéticas. Desde su vagón de tercera, Machado contempló y comprendió hondamente la realidad de España. Interpretó gentes y paisajes; compartió sus sufrimientos y sus trabajos. Desde el diván del compartimento de primera, Juan Ramón depuró exquisitamente sus sentimientos, captó el perfil más fino de la belleza, creó una mística. No son la cara y la cruz de una moneda, no. Son la vida misma, vista desde distinto asiento.

Quizá por razones de tiempo y de lugar, de toda la obra de Machado haya quien acumule más suposiciones de carga política a la breve colección de los años 1936-1939. No es así. Son poemas,

bastantes de ellos, de lírica pura, donde la guerra pone su contrapunto de dolor y alejamiento. La misma elegía a García Lorca —que es seguramente la mejor pieza de esa etapa— está más transida de pena que de coraje. En algunos de los sonetos, la mayor preocupación reside en la independencia de España. Algún poema se complementa con un comentario en prosa, en cuyas líneas explaya la postura política. Hay un soneto dedicado a Enrique Lister (60), jefe militar del ejército republicano, que puede parecer —por su destino— el más comprometido y el más forzado. Es también una de las últimas piezas que escribió el poeta, y merece, por unos y otros motivos, un comentario.

Es obvio que ciertos escritos de circunstancias no pueden juzgarse sin tener en cuenta el contexto donde se integran. Por eso hay que recordar el clima de guerra y —aun más grave— de enfrentamiento fraticida, y cómo el poeta recibe, en una carta a la que responde con este soneto, el homenaje de aquel a quien se lo dedica.

Tu carta —oh noble corazón en vela, / español indomable, puño fuerte, comienza el soneto, empleando el pronombre personal de segunda persona, como corresponde a la respuesta epistolar. A seguido, un inciso recoge la invocación para describir y elogiar al destinatario: «corazón en vela» (frase con la que se relacionará más adelante otro verso), esto es: pasión y entusiasmo que no duermen; «español indomable»: espíritu combativo; «puño fuerte»: valentía y dureza en la lucha, sin necesidad de buscar una tercera interpretación a la palabra «puño», en conexión con el saludo de la organización política a la que el destinatario pertenecía, alusión que no me parece que estuviera en el ánimo del poeta. El tercer verso retoma el comienzo: vuelve a citar la carta y torna un punto atrás para un cuarto elogio: *tu carta, heroico Lister, me consuela.* Después de este adjetivo casi tópico, dice el poeta que la carta le consuela *de esta que pesa en mi carne de muerte.* Pese al hipérbaton, es uno de los mejores. Creo que la interpretación de esa «carne de muerte» que pesaba sobre el poeta, es doble. Viejo y enfermo, siente su propia carne fatigada y próxima —premonición— a morir; moriría, como sabemos, al año siguiente (61). De ese cansancio vital venía a consolarle una carta que ha de suponerse entusiasta y admirativa. Pero hay también otra «carne de muerte»; la «eterna carne de cañón», que cantara su hermano Manuel (recuérdese el poema a los fusilamientos de la Moncloa, el cuadro de Goya), la que *viene al suelo* siempre y en todas las guerras, las

(60) *Poesías.* Ed. Losada, pág. 260.
(61) Siete meses después de escribirlo.

víctimas sobre las cuales se asientan inevitablemente victorias y derrotas. Es la martirizada carne del pueblo español, pesando, sin duda alguna, aquellos días sobre la conciencia del poeta.

El soneto continúa así en sus versos cinco y seis: *Fragores en tu carta me han llegado / de lucha santa sobre el campo ibero.* Ya vamos conociendo, indirectamente, algo del contenido epistolar. Cuanto en aquel papel se escribió queda transmutado por la comprensión del poeta y para la síntesis de su canto en *fragores:* ruidos, explosiones, jadeos, clamor... propios de la lucha, esto es: su resumen sonoro, tal en el laberinto de las caracolas llega en resumen rumoroso el mar. En cuanto a calificar la tierra española de *campo ibero,* vemos cuán machadiano es.

La segunda mitad de este cuarteto se completa así: *también mi corazón ha despertado / entre olores de pólvora y romero.* En obvio enlace con el verso inicial antes señalado *(corazón en vela)* el poeta confiesa ahora que en vela está *(ha despertado,* dice) su corazón también, y esa vela se guarda entre olores de pólvora y romero. Pregunta obligada: ¿cuándo ha despertado? Porque *ha despertado* es un pretérito, si bien podría emplearse para expresar la acción tras la lectura de la carta aludida, mas no es lógico suponerlo así. Don Antonio tuvo el corazón despierto para tan luctuosos sucesos cuales son las guerras (si con *corazón despierto* se quiere decir conciencia alerta) mucho antes. Incluso antes de 1936, como demostrarían sus poemas con motivo de la conflagración europea de 1914. Si por *corazón despierto* entendemos simplemente circunstancia vital, esto es: si *mi corazón ha despertado* queremos leerlo como «mi vida se ha iniciado», entonces la evocación hacia el pasado histórico que el verso comporta es aún más dilatada. Recordemos que don Antonio nace el año 1875, cuando todavía conturban España las guerras carlistas. Poco después, la catástrofe colonial del 98, que le coge en su primera juventud. En su segunda juventud, dramas como los del Barranco del Lobo (1912). Y ya maduro, tras la primera gran guerra, la pesadilla española de Marruecos culmina en el desastre de Anual (1921), sin que puedan omitirse luchas sociales como la *semana trágica* (1909) o los sucesos de Asturias (1934). La manera en que estos acontecimientos repercuten, más o menos directamente, en su obra en verso y prosa, es lo que venimos examinando.

El verso octavo vuelve a darnos de la guerra una impresión sensorial. En el verso quinto, es auditiva: *fragores;* en éste, olfativa: *olores.* Y al olor trágicamente típico de la pólvora, únese el típicamente machadiano olor agreste del humilde arbusto. Pólvora y romero.

Se complican las evocaciones a la puerta de los tercetos, porque: *Donde anuncia marina caracola / que llega el Ebro,* es verso y medio de localización geográfica, con referencias a la famosa batalla, con lo cual el anuncio no es sólo una imagen de paisaje, sino de acción militar. El mes de junio de 1938 la revista «Acero», del 5º Cuerpo de Ejército, publica la carta: «El 5º Cuerpo a Don Antonio Machado». Líster mandaba aquella Unidad, dentro del Ejército del Ebro, que mandaba Modesto. Poco después, la misma revista publicó el soneto de Machado. También apareció el soneto en «Hora de España», en el número XVIII, correspondiente a junio de 1938, pero ese número tardó dos meses en salir, esto es: no vio la luz hasta agosto. La batalla del Ebro se dio en julio, mas desde junio, el Mando republicano venía intentando operaciones al norte del río. No puede asegurarse que el soneto fuese escrito exactamente después de la batalla misma, aunque sí es posible, pero, desde luego, está escrito por los mismos días, que fueron especialmente movidos en aquel sector, con bastante iniciativa de las tropas republicanas.

Pero volvamos al texto. El primer terceto concluye: ... *y en la peña fría / donde brota esa rúbrica española.* Es cierto que Machado emplea en otros poemas suyos la palabra *rúbrica* como imagen de río. Sin embargo, en esta ocasión, es imposible que no nos evoque también —y aún antes y mejor— el hecho mismo de rubricar y firmar la carta aludida: *rúbrica española* sería, y así vista, la firma del propio Lister.

Por fin, tras una imagen geográfica varias veces empleada por él, resumiendo brevemente los límites españoles: *de monte a mar, esta palabra mía,* el poeta corona su soneto y su respuesta epistolar con los dos versos más controvertidos del poema: *si mi pluma valiera tu pistola / de capitán, contento moriría.*

Que yo sepa, pocos críticos han tratado el soneto en cuestión. De ellos, Antonio Sánchez Barbudo, en el libro citado, considera estos dos versos lamentables. A mí no me lo parecen tanto, y diré las razones, entre las que no está, en modo alguno, la conformidad con el sentido directo de la expresión. Pero no es insólito que los poetas canten a un héroe militar, pese a que con frecuencia están moralmente por encima de éste. El poeta mismo, y sin necesidad de seguir la teoría de Carlyle, puede considerarse con frecuencia un héroe. Es curioso observar la semejanza de las frases hiperbólicas de Machado con las que —igualmente hiperbólicas— empleó Baltasar Gracián en la primera página de *El Criticón* para dedicárselo al general Pablo de Parada, gobernador de Tortosa: «Si mi pluma fuera tan bien cortada como la espada de V. E...».

Analizando los versos, vemos que lingüísticamente son perfectos. Dos endecasílabos encabalgados. La oración subordinada del primero, introducida por la conjunción condicional *si,* deja la expresión suspendida por la pausa métrica para completarla en el siguiente verso, iniciado con preposición de genitivo: *de capitán.* Se establece paralelismo: pluma-pistola (como Gracián pluma-espada) de gran eficacia expresiva, y así como en el terceto anterior jugaron su efecto dos sinécdoques, actúan aquí dos metonimias, simbolizándose en *pluma* la labor del poeta y en *pistola* la acción combativa del soldado. Es curiosa la que llamaríamos actualización de la metonimia tradicional y tópica *espada,* como símbolo del guerrero (espada victoriosa, limpia espada, etc.). El poeta la sustituye por *pistola* como exigencia de los tiempos y de los medios combativos, pero, eso sí, manteniéndola en un arma de uso personal. Los generales ganan las batallas emplazando piezas de artillería o maniobrando tanques, como en la antigüedad lanzando cuadrigas o haciendo manejar catapultas; pueden planear caballos de Troya o espejos ustorios. Pero la verdad es que cobra eficacia mayor para la expresión admirativa aquella arma —espada o pistola— que recibe la presión y el calor de la propia mano. La oración final del segundo verso y del poema: *contento moriría,* con el verbo en potencial simple, contempla el hecho futuro de morir contento bajo la perspectiva pasada de haber equilibrado el valor de pluma = pistola. Ello supone una exaltación de las virtudes no sólo castrenses, sino patrióticas y sociopolíticas, pues no cabe olvidar la significación del destinatario ni la coyuntura en que se producen carta original y poema respuesta.

Con buen olfato crítico, Sánchez Barbudo acusa un tufillo a Marquina en la comentada pareja de versos. Pero existe una considerabilísima diferencia que, según creo, hace improcedentes la comparación y el matiz peyorativo que comporta. Marquina estaba *inventando* escenas históricas pasadas y, por tanto, estaba hablando en falso. Machado está *creando* sobre un tema vivo y vivido por él mismo y, por tanto, hablando de verdad. Los capitanes de Marquina son figuras de leyenda imperialista y van y vienen por las avenidas del «pastiche». El de Machado es real, y pisa sobre un suelo en el que se está jugando la historia real y actual de España.

El problema que estos versos de Machado ponen de relieve es, además, saber quién resulta de mayor utilidad, el escritor o el hombre de acción; si la palabra del poeta es eficaz, si logrará cuanto el poeta quisiera que lograra o si es sólo la acción lo valioso en el camino de las transformaciones sociales. Complicada

materia, porque ¿hasta qué punto no es también *acción* el poema? ¿Es que no *actúa* también el poeta con su obra? Pero ¿cómo y hasta dónde actúa? La poesía va a instalarse en la conciencia de los lectores, a través de la emoción. ¿Quiénes y cuántos son esos lectores? ¿Qué eficacia podrá tener la acción conmovedora, quizá transformadora, de la poesía en las conciencias? ¿Podrá ser una eficacia inmediata, o a muy largo plazo? De individual —lector a lector—, ¿llegará a ser una eficacia colectiva? Interrogaciones, dudas... La poetisa árabe Favvda Tugan, nacida en Palestina el año 1914, cuenta en un hermoso poema que, al morir el comando palestino Mazin Abu Gazala durante una batalla, en la guerra árabe-israelí, a finales de 1967, dejó escrito en su agenda este inquietante verso: «¿Protegeré a mi gente con palabras?» Ese es el drama del intelectual que ve cundir en torno suyo la violencia y duda de la eficacia de su pobre instrumento de acción: la palabra. Pero tan complejo y grave asunto nos apartaría demasiado del soneto traído a cuento.

Vuelvo al poema y a sus versos de broche, para insistir en su —a mi modo de ver— conmovedor contenido. El poeta resume en ellos todo su atribulado amor a España y a su pueblo, así como su angustia al suponer —bien sabemos nosotros que la suposición era infundada— la impotencia de su obra como coeficiente en el ansia de un mundo mejor.

Aún falta constatar otro matiz, y es la modestia, la sincera y conmovedora modestia de Machado, que también aquí se percibe. Dentro debía de llevar alguna parcela con entusiasmo por la acción, como en otro momento señalamos, al relacionar el alejandrino del poema «Retrato» («Dejar quisiera / mi verso como deja el capitán su espada») con este final. El soneto que acabamos de comentar es admirativo, y en la admiración hay siempre algo de candor, y en el candor, bondad. Tampoco podemos olvidarnos que el soneto responde a una carta, y la lógica nos induce a suponer que el texto de esa carta sería altamente laudatorio y halagador para el poeta que, en la respuesta, uniría a sus sentimientos ya aludidos el de la gratitud. No es frecuente que un jefe militar rinda homenaje a un poeta. Si la carta era, pues, excepcional, no ha de extrañarnos que la contestación diese en un elogio que puede antojarse desmedido.

No, don Antonio Machado no se encarama a ninguna artificiosa retórica en estos versos, sino que, con modestia y sencillez, muestra en ellos su humana bondad.

Aparte de todo lo dicho, está para mí muy claro que un solo poema suyo vales más que todas las pistolas del mundo.

IX

Ultimos años

Los cincuenta y ocho años son una edad en la que el hombre ve cómo la vida le pone de vuelta. Y hasta de vuelta y media. Ha pasado mucha agua bajo los puentes y, o se vive de las rentas —trabajo, fama, amor, fortuna...—, o no se vive. Es verdad que los avances de la medicina se han llevado bastante más lejos los índices de las tablas de mortalidad, pero el inconveniente de la estadística —ciencia relativa sí las hay, aunque la crean exacta— reside en que toda media supone la existencia de casos inferiores.

Por otra parte, la fisiología protegida y capaz de mayores aguantes, no siempre da el brazo al renuevo de las ilusiones, aunque con alguna frecuencia se emparejen. Machado, que tenía cincuenta y ocho años cuando ancló en el destino madrileño, hacía muchos que se sentía viejo, y lo decía. Con todo, cobró cierto entusiasmo —hasta donde la palabra rima con su carácter— para disfrutar de esas rentas, ya sustanciosas (rentas intelectuales y honoríficas, se entiende) que un tercio de siglo de trabajo literario y docente ponía a su disposición.

La nueva residencia madrileña comportaría gozos afectivos: reuniones familiares y, probablemente, mayor frecuencia de los encuentros con *Guiomar*.

La fama y el respeto le envolvían. Los estrenos teatrales y la firma en los grandes diarios nacionales popularizaban su nombre.

Poco antes, reflejaba un halago ingenuo al contarle a *Guiomar:* «Ahora estoy recibiendo libros de poetas jóvenes, con dedicatorias muy cariñosas. Son jóvenes de gran talento y, además, excelentes muchachos» (62). Esos poetas jóvenes deben de pertenecer a la generación del 27, porque la carta se atribuye a los últimos años segovianos, y la atribución no parece errar, si con lógica la juzgamos coeva de otra en que, tratando el mismo asunto, cita *La Gaceta Literaria,* revista publicada, como se sabe, entre 1927 y 1931. El lapso, pues, es aquel en que editan libros los mejores poetas de la también llamada generación de la Dictadura. Pero la verdad es que esa generación tiene a Machado algo alejado de sus laberintos. Góngora: él le llamaba «el gran pedante cordobés». La poesía pura: él había dicho «disto mucho de estos poetas que pretenden manejar imágenes puras (limpias de concepto y también de emoción), sometiéndolas a un trajín mecánico y caprichoso». El esteticismo: no iba él a sentir su imán, después de arrancarse de su reclamo modernista. La sobrevaloración de la imagen: pensaba él que «las metáforas no son nada por sí mismas» y las calificaba de «imaginería de bazar» y de «juguetes mecánicos buenos, cuando más, para curar el tedio infantil». El subconsciente onírico: sus sueños son otra cosa, y no tienen nada que ver con lo que en un discurso de *Juan de Mairena* se dice: «Sólo en momentos perezosos puede un poeta dedicarse a interpretar los sueños y a rebuscar en ellos elementos que utilizar en sus poemas. La oniroscopia no ha producido hasta la fecha nada importante» (63). No, los poetas del 27 lo respetan, pero no le siguen. Era Juan Ramón el maestro, al menos en las iniciaciones. Luego, para algunos, el surrealismo.

Sería injusto decir, no obstante, que el 27 le olvida. De aquellos que le halagaban con sus libros, uno puede ser Salinas (*Seguro azar* es de 1929), que fue de los poetas visitantes de 1923 (de los pocos de su grupo), cuando algunos poetas acudieron a rendirle homenaje en Segovia. De su libro *Presagios* transcribió don Antonio un poema en su cuaderno de *Los complementarios,* el 29 de junio de 1924. Otro, Mauricio Becarisse (1895-1931), cuyo libro *Mitos* aparece en 1929, que era, además de admirador —del grupo visitante—, compañero en el cuerpo de Catedráticos de Instituto. Acaso fuera García Lorca, que lo conoció en Baeza. Tal vez Alberti, que no en balde Machado le favoreció con su voto en el Jurado del Premio Nacional de Literatura de 1924. Era, desde luego, Moreno Villa, porque desde 1914 Machado escribe varias páginas de *Los complementarios* con motivo de la lectura de libros

(62) Libro citado de C. Espina. Pág. 62.
(63) Pág. 87 del libro *Juan de Mairena.*

del malagueño. Y es casi seguro que fuese Gerardo Diego, siempre en los más dispares caminos hacia la Roma de la poesía, catedrático de Instituto también. «Recibí la visita de Gerardo Diego —cuenta a *Guiomar* Antonio—. Me pide permiso para publicar versos míos en una Antología, entre otros, una de las composiciones que salieron en *Occidente*. Se lo he dado con sumo gusto. La Antología es de poetas vanguardistas precedidos de versos de Jiménez, Unamuno, Manuel y yo, como poetas viejos, pero eligiendo con preferencia composiciones de nuestros últimos tiempos. Mi criterio en estos casos es dejar hacer. Nuestra obra, una vez publicada, ya no nos pertenece» (64).

Es indudable que por aquellos años se experimenta otra suerte de poesía entre los jóvenes. Pero ya vemos que, sin seguir a Machado, no se le olvida, repito, ni mucho menos se le niega. Tampoco Machado cierra los ojos a los nuevos rumbos poéticos, al contrario, le interesan y aun le preocupan. Dubitativo ante qué sea la expresión poética y ante el proceso de intelectualización, llega a deducir —familiarmente: en carta a *Guiomar*— que «si estos jóvenes son poetas, yo seré otra cosa». Porque lo que a él le inquietaba es que la poesía pudiera reducirse a un juego intelectual. «El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión», escribió —ya más meditadamente— en la «Poética» facilitada a requerimientos de Gerardo Diego para la famosa Antología de 1932. Y matiza la rotundidad de la sentencia: «Sirve no obstante (el intelecto) a la poesía, señalándole el imperativo de su esencialidad. Porque tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial. Pero las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son pues, temporales.» En el mismo texto había escrito líneas antes: «Al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada.»

Estas meditadas lecturas de las obras de los poetas jóvenes, contrastándolas con su posición temporalista, le llevan a confesar —seguimos con la misma declaración— que se siente «algo en desacuerdo con los poetas del día. Ellos propenden a una destemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de las imágenes más en función conceptual que emotiva».

---

(64) Dos cosas pueden observarse en esta carta —recogida en las páginas 62-63 del libro de C. Espina—: El estilo descuidado y familiar con que Machado la escribe, lo que prueba que no pensó nunca en la remota posibilidad de su publicación, y el tema obsesivo de la vejez. «Como poetas viejos», dice. La verdad es que Juan Ramón no tenía más de cincuenta años.

Aquellos años de Madrid, cuando ya no es que algunos jóvenes le envíen libros a su retiro de profesor de provincias, sino que toma asiduamente contacto, de manera personal, con poetas y ambientes, debieron de ser intensos en la intención de profundizar por los caminos de la nueva poesía. Detecta con evidente acierto las ondas de «los dos sectores antagónicos: la de aquellos que pretenden hacer lírica al margen de toda emoción humana, por un juego mecánico de imágenes, lo que no es, en el fondo, sino un arte combinatorio de conceptos hueros, y la de aquellos otros para quienes la lírica, al prescindir de toda estructura lógica, sería el producto de los estados semicomatosos del sueño. Son dos modos perversos de pensar y de sentir, que aparecen en aquellos momentos en que el arte —un arte— se desintegra o, como dice Ortega y Gasset, se deshumaniza».

Machado tuvo que escribir este párrafo cuando ya circulaban libros, de poetas surrealistas —habla de los estados semicomatosos del sueño— todos los cuales son posteriores al ensayo de Ortega de 1925. Don Antonio procede aquí un poco por generalización y —pese a que los clasifica en lo que llama grupos antagónicos— metiendo a todos los movimientos juveniles en el mismo saco. Cierto que, siendo varios, estos movimientos se implicaron de suerte que un mismo poeta pudo estar, en distintos libros, rozando unos y otros, pero lo indudable es que la deshumanización diagnosticada por Ortega no incluye a la poesía surrealista aludida como «productos del sueño» en el párrafo machadiano. Tiene razón José Luis Cano cuando, en su artículo de la revista *La Torre* (enero-julio 1964) dice que don Antonio, «a pesar de su buena voluntad no llegó nunca a comprender lo nuevo en poesía», pues aunque llegue a definir bien algunas tendencias —como acaba de verse— las califica de *perversas,* adjetivo que no puede tener aquí más acepción que *depravado,* y éste la de *vicioso,* o sea: con un error o defecto. A mayor abundamiento, sobre los surrealistas o superrealistas (él traducía suprarealistas, no sin buen sentido, que por algo era profesor de francés) anota este duro juicio de Mairena: «Todavía no han comprendido esas mulas de noria que no hay noria sin agua» (65). El juicio es impropio del buen sentido de Machado y de su mismo buen deseo de entender.

Y, sin embargo, en 1931 publica Machado un poema que bien pudo surgir por las suscitaciones de la poesía surrealista. Es, a causa de lo complejo, variado y, en cierto modo, autobiográfico,

(65) *Juan de Mairena,* pág. 335.

una de las piezas fundamentales de su última época: «Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela», cuya transcripción se hace necesaria, pese a su longitud, porque no debe faltar en ninguna exégesis machadiana que aspire a ser suficientemente comprensiva.

I

Esta maldita fiebre
que todo me lo enreda,
siempre diciendo: ¡claro!
Dormido estás: despierta.
¡Masón, masón!
Las torres
bailando están en rueda.
Los gorriones pían
bajo la lluvia fresca.
¡Oh, claro, claro, claro!
Dormir es cosa vieja,
y el toro de la noche
bufando está en la puerta.
A tu ventana llego
con una rosa nueva,
con una estrella roja,
y la garganta seca.
¡Oh, claro, claro, claro!
¿Velones? En Lucena.
¿Cuál de las tres? Son una
Lucía, Inés, Carmela;
y el limonero baila
con la encinilla negra.
¡Oh, claro, claro, claro!
Dormido estás. Alerta.
Mili, mili, en el viento;
glu-glu, glu-glu, en la arena.
Los tímpanos del alba,
¡qué bien repiquetean!
¡Oh, claro, claro, claro!

II

En la desnuda tierra...

III

Era la tierra desnuda,
y un frío viento, de cara,
con nieve menuda.
Me eché a caminar
por un encinar de sobra:
la sombra de un encinar.
El sol las nubes rompía
con sus trompetas de plata.
La nieve ya no caía.
La ví un momento asomar

en las torres del olvido.
Quise y no pude gritar.

IV

¡Oh, claro, claro, claro!
Ya están los centinelas
alertos. ¡Y esta fiebre
que todo me lo enreda!...
Pero a un hidalgo no
se ahorca; se degüella,
seor verdugo. ¿Duermes?
Masón, masón, despierta.
Nudillos infantiles
y voces de muñecas.

—

—¡Tan-tan! ¿Quién llama, di?
—¿Se ahorca a un inocente
en esta casa?
—Aquí
se ahorca, simplemente.

—

¡Qué vozarrón! Remacha
el clavo en la madera.
Con esta fiebre... ¡Chito!
Ya hay público a la puerta.
La solución más linda
del último problema.
Vayan pasando, pasen;
que nadie quede fuera.

—

—¡Sambenitado, a un lado!
—¿Eso será por mí?
¿Soy yo el sambenitado,
señor verdugo?
—Sí.

—

¡Oh, claro, claro, claro!
Sé da trato de cuerda,
que es lo infantil, y el trompo
de música resuena.
Pero la guillotina,
una mañana fresca...
Mejor el palo seco,
y su corbata hecha.
¿Guitarras? No se estilan
Fagotes y cornetas,
y el gallo de la aurora,

si quiere. ¿La reventa
la hacen los curas? ¡Claro!
¡¡¡Sambenitón, despierta!!!

V

Con esa bendita fiebre
la luna empieza a tocar
su pandereta; y danzar
quiere, a la luna, la liebre.
De encinar en encinar
saltan la alondra y el día.
En la mañana serena
hay un latir de jauría,
que por los montes resuena.
Duerme. ¡Alegría! ¡Alegría!

VI

Junto al agua fría,
en la senda clara,
sombra dará algún día
ese arbolillo en que nadie repara.
Un fuste blanco y cuatro verdes hojas
que, por abril, le cuelga primavera,
y arrastra al viento de noviembre, rojas.
Su fruto, sólo un niño lo mordiera.
Su flor, nadie la vio. ¿Cuándo florece?
Ese arbolillo crece
no más que para el ave de una cita,
que es alma —canto y plumas— de un instante,
un pajarillo azul y petulante
que a la hora de la tarde lo visita.

VII

¡Qué fácil es volar, qué fácil es!
Todo consiste en no dejar que el suelo
se acerque a nuestros pies.
Valiente hazaña, ¡el vuelo!, ¡el vuelo!, ¡el vuelo!

VIII

¡Volar sin alas donde todo es cielo!
Anota este jocundo
pensamiento: Parar, parar el mundo
entre las puntas de los pies,
y luego darle cuerda del revés,
para verlo girar en el vacío,
coloradito y frío,
y callado —no hay música sin viento—.
¡Claro, claro! ¡Poeta y cornetín
son de tan corto aliento!...
Sólo el silencio y Dios cantan sin fin.

IX

Pero caer de cabeza,
en esta noche sin luna,
en medio de esta maleza,
junto a la negra laguna...

—

—¿Tú eres Caronte, el fúnebre barquero?
Esa barba limosa...
—¿Y tú, bergante?
—Un fúnebre aspirante
de tu negra barcaza a pasajero,
que al lago irrebogable se aproxima.
—¿Razón?
—La ignoro. Ahórcome un peluquero.
—(Todos pierden memoria en este clima.)
—¿Delito?
—No recuerdo.
—¿Ida, no más?
—¿Hay vuelta?
—Sí.
—Pues ida y vuelta, ¡claro!
—Sí, claro... y no tan claro: eso es muy caro.
Aguarda un momentín, y embarcarás.

X

¡Bajar a los infiernos como el Dante!
¡Llevar por compañero
a un poeta con nombre de lucero!
¡Y este fulgor violeta en el diamante!
Dejad toda esperanza... Usted, primero.
¡Oh, nunca, nunca, nunca! Usted delante.

Palacios de mármol, jardín con cipreses,
naranjos redondos y palmas esbeltas.
Vueltas y revueltas,
eses y más eses.
«Calle del Recuerdo». Ya otra vez pasamos
por ella. «Glorieta de la Blanca Sor».
«Puerta de la Luna». Por aquí ya entramos.
«Calle del Olvido». Pero ¿adónde vamos
por estas malditas andurrias, señor?

—Pronto te cansas, poeta.
—«Travesía del amor»...
¡y otra vez la «Plazoleta
del Desengaño Mayor»!...

XI

—Es ella... Triste y severa.
Di, más bien, indiferente
como figura de cera.

—

—Es ella... Mira y no mira.
—Pon el oído en su pecho
y, luego, dile: respira.

—

—No alcanzo hasta el mirador.
—Háblale.
—Si tú quisieras...
—Más alto.
—Darme esa flor.
¿No me respondes, bien mío?
¡Nada, nada!
Cuajadita con el frío
se quedó en la madrugada.

XII

¡Oh, claro, claro, claro!
Amor siempre se hiela.
¡Y en esa «Calle Larga»
con reja, reja y reja,
cien veces, platicando
con cien galanes ella!
¡Oh, claro, claro, claro!
Amor es calle entera,
con celos, celosías,
canciones a las puertas...
Yo traigo un do de pecho
guardado en la cartera.
¿Qué te parece?
—Guarda.
Hoy cantan las estrellas,
y nada más.
—¿Nos vamos?
—Tira por esa calleja.
—Pero ¿otra vez empezamos?
«Plaza Donde Hila la Vieja».
Tiene esa plaza un relente...
¿Seguimos?
—Aguarda un poco.
Aquí vive un cura loco
por un lindo adolescente.
Y aquí pena arrepentido,
oyendo siempre tronar,
y viendo serpentear
el rayo que lo ha fundido
«Calle de la Triste Alcuza».
—Un barrio feo. Gentuza.
¡Alto!... «Pretil del Valiente».
—Pregunta en el tres.
—¿Manola?
—Aquí. Pero duerme sola:

está de cuerpo presente.
¡Claro, claro! Y siempre clara,
le dé la luna en la cara.
—¿Rezamos?
—No. Vamonos...
Si la madeja enredamos
con esta fiebre, ¡por Dios!,
ya nunca la devanamos.
...Sí, cuatro igual dos y dos. (CLXXII)

Este poema ha llamado ya la atención de varios críticos. Primeramente la de Luis Rosales (artículo en *Cuadernos Hispanoamericanos,* n.º 11-12, Madrid, septiembre-diciembre de 1949). Para él, está escrito con «la estética de los novísimos poetas». Después, Antonio Sánchez Barbudo, en su libro de 1967, quien señala, además de un cierto aire surrealista, las notas trágicas y la pizca de humor. En cuanto a Paul Ilie, cuyo libro *Los surrealistas españoles* fue traducido en 1972 por Juan Carlos Curutchet, su tesis es que, en algunas zonas —reconoce que no muy extensas— de la obra de Machado hay elementos grotescos y negros que suponen antecedentes del propio surrealismo.

Está claro que *Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela* —de 1931— se escribió manejando los viejos borradores de 1914 en el cuaderno de *Los complementarios* —páginas 26 a 33—, que llevaban dos títulos entre paréntesis: («Fragmentos de pesadilla») y («La España en un futuro próximo»). Esa antigua versión en prosa tiene un tono crítico y sarcástico. El poema de 1931 es más bien lírico e irónico. En *Los complementarios,* el autor anotó al pie: «Es traducción casi exacta de un sueño. No hay en él nada compuesto. Debe ser estudiado. No puede publicarse sin su exégesis y análisis, empresa muy difícil y, acaso, sin interés que compense el trabajo. —Documento no es arte.» No parece temerario presumir que don Antonio, por entonces, época de sus mayores lecturas filosóficas y psicológicas, tuviera noticia de Freud. Cuando sin duda la tenía fue al decidirse a convertir aquellos borradores de prosa en poema. Como en otros puntos de su obra se da cuenta de su anticipación respecto del existencialismo, aquí debió de percibir su anticipación a los poetas surrealistas. Tal vez a su lectura recordó los viejos borradores y pensó que no andaban lejos. Entonces, una vez más echa por delante al paciente *Abel Martín,* capaz de pechar con todas las dudas, vacilaciones y aun subconsciencias de su creador.

Las dos versiones de este texto casi onírico se engarzan en la misma hebra argumental: el ajusticiamiento del durmiente —que es el propio poeta—, al cual se llama *el sambenitado,* haciendo ver con ello que la condena es religiosa, de inquisición. Claro que esa sentencia a la pena última puede ser existencial, pero también cabe ver en ella alusiones a la represión latente en el clima social de España. Podría llevarnos a la primera suposición el que, en ambas versiones, cuando alguien indaga si se ahorca a un inocente, la respuesta se «se ahorca, y nada más». El diálogo con Caronte, a cuya pregunta el condenado declara ignorar la causa de su condena, y la indiferencia del barquero que, despectivamente, exclama «como todos», no es significativa para inclinarnos hacia uno u otro sentido. Sí lo es, en cambio, la palabra sambenitado, de notorio apego inquisitorial. A este respecto, la versión en prosa deja menos dudas, con la introducción del elemento más grotesco de la pieza: la administración de justicia en nombre del rey: *el hombre de la perilla de alabardero* (que bien puede ser juez o presidente del tribunal) dice: «¡Fuera gentuza!... Y en silencio, el nombre del rey. El señor verdugo tiene un privilegio real para ensayar un aparato de su invención. Al reo asiste el derecho de reclamar los auxilios de nuestra santa religión antes, naturalmente, de que se le ejecute; pero puede prescindir de ellos si ésta es su voluntad. Nuestro augusto monarca quiere mostrar a su amado pueblo su tolerancia, su sentimiento del nuevo ritmo de los tiempos.» Tenemos ya aquí un factor político evidente, que se ha hecho desaparecer en la versión poemática, así como toda la descripción del juicio y del acto de ajusticiamiento público (que, en el poema, se reduce a muy poco: «¡Ya hay público a la puerta», y una alusión a la reventa de entradas). Esas escenas en prosa son *esperpénticas* en la línea de Valle Inclán y, algo menos, en la de Baroja. El párrafo en que concretamente se cuenta el juicio resulta kafkiano: un proceso por algo que no se recuerda. Sin embargo, su matiz existencial baja de tono para radicarse en mayor concreción al intervenir una pareja de guardias civiles. No falta un ligero recuerdo del poema «Un criminal», de *Campos de Castilla.*

Es muy interesante la versión primitiva. Machado la escribió en el curso de varios días de marzo al 2 de mayo siguiente. Quizá coincidió con una enfermedad pasajera. En cuatro ocasiones interrumpe la redacción en el cuaderno, y resulta sintomático de cuánto le está preocupando el tema, lo que intercala en las páginas en esas cuatro interrupciones: un soneto de Góngora sobre un auto de fe: «Bien dispuesta madera en nueva traza / que un cadahalso forma levantando.» Dos proverbios y cantares: «Entre el vivir y el soñar / hay una tercera cosa: / adivínala.» Y: «Adivina lo que quiero / decir con lo que te digo. / Te doy la madeja, / saca

túel ovillo.» Una frase sobre los sueños. Una frase sobre lo que sea pensar, que se repite en estos cuatro versos: «Pensar: vaciar el huevo / universal, sorberlo hasta el vacío, / para pensar lo nuevo / lleno de sombra, desustanciado, frío.» Y la coplilla con que Lope de Vega hizo arrancar una comedia: «Que de noche lo mataron / al caballero, / la gala de Medina, la flor de Olmedo.» Como se ve, inquisición, sueño y muerte son el *leitmotiv* del pensamiento de Machado por aquel mes y medio en que escribió la pieza.

A la nueva versión poemática de 1931 la despoja —hemos dicho— de los elementos más grotescos y quizá más intencionados. Mantiene el humor, que hoy diríamos negro, en diálogos entre el sambenitado y el verdugo, del ejecutado y Caronte; en la selección del aritilugio mortífero; en los curas revendiendo entradas para el espectáculo y algunos puntos del paseo final por el purgatorio; por ejemplo, en esa pobre *Manola* (parece que alude a una prostituta) que vivía en el 3 de cierta calle, pero que ahora «duerme sola» porque está muerta. (Podría ser un cuadro de Solana o, actualmente, una página de Cela.)

El poema gana mucho en calidad lírica. Se carga de biografía que, aunque subyaciera en la prosa, fluye aquí mucho más explícitamente. Al motivo religioso —que se mantiene merced a la palabra sambenitado— contribuye la acusación de la que el febril soñante es objeto: *masón.* Con ello nos recuerda aquel poemita, algo anterior, incluido en *Nuevas canciones,* cuando iba, para ver a la amada, a la misa mayor de Santo Domingo. En el ambiente levítico y garbancero de las viejas provincias en que vivió, al pobre don Antonio debieron de incordiarle y molerle con semejantes persecuciones que agravarían su proclividad melancólica.

La sensación de incoherencia propia del paisaje onírico se logra por la serie entrecortada de partes que componen el poema. Hay un motivo de repetición obsesiva, como resaca somnolienta: la exclamación *¡claro!* La entrada es un devanar de recuerdos, donde pegan la hebra tres mujeres, ¿acaso amantes? Nombres muy andaluces y no nuevos en el poeta. La evocación de su infancia sevillana surge por el limonero simbólico y la de su madurez castellana por la no menos simbólica encina. No falta —no podía faltar en un trasfondo machadiano— el ruido del agua, una de las claves de su mundo poético.

Caminando por el sueño, el poeta entra en sus paisajes de Soria (tierra fría y de nieves) y «en las torres del olvido», esto es: queriendo recordarla a través de tantos años, ve cruzar a Leonor.

Aparece la visión del verdugo —parte IV— y la amenaza de ejecu-

ción. Pero a él —piensa el protagonista— no se le está ahorcando, sino degollando. Esto es, en el ámbito de su vida real, se le está maltratando, escarneciendo.

En la parte VI regresa de la visión de vida sentimental. Ese arbolillo en que nadie repara, cuya flor nadie ve, cuyo fruto es tan puro y que no crece más que para el ave de una cita, que es alma, se nos antoja el tardío y hondo amor a *Guiomar*. Es claro que estas zonas de evocación amorosa no estaban en la primera versión —no podían estar en aquella fecha— y son realmente las más hondas del poema.

La trascendencia metafísica, mezclada con una sonrisa burlona, no puede ser más propia de esta zona del maduro poeta, humorista y sentencioso. Entramos en las tres últimas partes del poema: el recorrido dantesco.

¿No mezcla también en este recorrido sus recuerdos, infantiles y amorosos, con visiones burlescas? Las calles del Recuerdo y del Olivo serpentean en el dédalo de la población del sueño. Palacio con naranjos —infancia—, plazuelas del Desengaño —sus amores que nunca acabaron bien—, la amada muerta que, si fue Leonor, también hemos visto la sombra de otra en un poema de *Soledades;* arrabales agrios, rinconces de suburbio del ser humano... y un final entre piadoso y burlesco, al que no hemos de buscar interpretación lógica, puesto que el poema pretende no tenerla.

Quienes han dedicado su inteligente atención a este interesante poema señalaron las curiosas huellas que en sus imágenes se descubren. ¿No nos recuerdan a García Lorca expresiones como «el toro de la noche / bufando está»? ¿Y «la luna empieza a tocar / su pandereta»? ¿No es gongoriana la definición del ave como «canto y plumas»? ¿No resulta albertiana esa hazaña de no dejar que el suelo se acerque a nuestros pies? O ¿no tiene aire de verso de Gerardo ese triple vuelo, ese volar sin alas donde todo es cielo? Se diría —se dice— que Machado, en su interés por la nueva poesía de esa brillante década que va de poco más del 20 a poco más del 30, en su afán de penetrar en ella —le convenciera del todo o no—, se deja contagiar un punto, para alejarse luego por la metafísica de su *Abel Martín* muerto y en la visión vaticinadora y desesperanzada de poemas como «Otro clima». Porque tanto el poema a la muerte de *Abel Martín* —CLXXV— como «Otro clima» —CLXXVI— se publican ya en 1933 y pertenecen al grupo más escogido que pueda hacerse de los mejores aciertos machadianos. En los dos se corrobora la impresión obtenida en otro capítulo respecto de la actitud religiosa de nuestro poeta.

También escribe Machado por aquellos años últimos de su estancia madrileña y de su vida unas páginas lúcidas y proféticas en torno a la poesía española. Se encuentran en el borrador del discurso a medias para la preparada y nunca decidida toma de posesión de su plaza de académico en la Academia de la Lengua, demorado desde 1927. Da la impresión de que andaba a vueltas con el ser y el no ser de lo poético, hostigado por el desafío implícito en la obra de los jóvenes, reclamado por la invitación para figurar en la famosa Antología y por ella puesto en trance de definirse. «Pregunta [qué es la poesía] que yo muy rara vez me he formulado», confiesa. Pero tiene que planteársela, tiene que coger el toro de la poesía por los cuernos de la crítica, ésa que es para él «el más alto deporte de la inteligencia, pero acaso también el más superfluo». «La lírica para nosotros —dice— se ha convertido en problema.» ¿Qué quiere decir con *nosotros*? ¿Es un sujeto plural o individual? Se ha convertido en problema para él, desde luego. Y por eso lo toma como tema de su discurso académico.

Señala el académico electo en su estudio la eclosión de múltiples escuelas y —volviendo a meter todas en el mismo saco— las engloba en el irracionalismo. No transige fácilmente Machado con que evaporen razón y sentimiento, que son «las dos formas de comunión humana». Piensa, tras analizar el fenómeno, que «mañana bien pudiera ser un retorno a la objetividad y a la fraternidad». Porque «comienza el hombre nuevo a desconfiar de aquella soledad que fue causa de su desesperanza y motivo de su orgullo». Comienza a desconfiar él mismo —nos parece— de aquella soledad que, en efecto, le hizo desesperanzado. Pocos años más tarde, de vuelta de los *ismos,* la poesía española entraba en un campo estéticamente realista y moralmente solidario, hasta dar origen a la llamada poesía social, uno de los fenómenos culturales más interesantes de la posguerra. Cierto que hoy —tres o cuatro generaciones después de Machado— un sector de la nueva poesía joven cultiva un barroquismo, un esteticismo atemporal, que en los años cincuenta parecía superado y que tal vez volviese a desconcertar un poco al autor de este discurso, pero el propio Machado recordaba un hecho constatable: el del «movimiento pendular que va, en las artes como en el pensar especulativo, del objeto al sujeto, y viceversa».

Debió de volver a perder las ganas de celebrar el acto de ingreso en la Academia Española de la Lengua y ni concluyó el discurso. Quizá se cruzó el estreno de *La duquesa de Benamejí,* en el Español; quizá el acto público en Soria nombrándole hijo adoptivo; tal vez la versión dramática de «La tierra de Alvargonzález» para el teatro ambulante de *La Barraca;* acaso simplemente su intensa labor

de colaboraciones periodísticas, porque en aquellos años de anteguerra *Mairena* se prodigaba. Por la mañana, su firma en el diario; por la tarde, su figura hacia el café de la glorieta; por la noche, su nombre en el cartel teatral. Madrid lo leía, lo veía, le escuchaba. Pero tuvo que dejar de verlo, y él de ver Madrid, desde aquel mediodía de finales de noviembre de 1936 en que salió de su casa de la calle de General Arrando, invitado por León Felipe y por Rafael Alberti, en nombre de la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Quisieron que se alejara de la zona tan agobiada por la guerra. El 7 de aquel mes, la batalla en torno a la capital fue durísima, el cerco rechazado con esfuerzo y los bombardeos redoblados en contínua acción de castigo. El propio Alberti ha narrado aquella salida —para la que costó trabajo convencer al poeta —en sus «Recuerdos sobre Antonio Machado» (revista *Realidad,* Roma, septiembre-octubre 1964, número 3). El viaje hacia la costa levantina se hace por carretera. Don Antonio lleva consigo a su madre, a sus hermanos, a sus sobrinas, como un patriarca desterrado. No es el destierro lo que le aguarda —ése vendrá después—, sino la guerra desde un rincón de mayor sosiego. Su hermano José —a su lado por aquellos meses— asegura que las dificultades del traslado por rutas necesariamente militares, y las de los primeros días en el edificio de la Casa de la Cultura, de Valencia, excitaron y, a la vez, fatigaron mucho al poeta, ya no muy fuerte de salud, hasta que pudo llegar a reposar en una villa de Rocafort. La casa, simbólicamente, se llama «Villa Amparo», y al amparo de sus huertos con naranjos revive el poeta recuerdos queridos.

Ya va subiendo la luna
sobre el naranjal.
Luce Venus como una
pajarita de cristal.

Ambar y berilo,
tras de la sierra lejana,
el cielo, y de porcelana
morada en el mar tranquilo.

Ya es de noche en el jardín
—¡el agua en sus atanores!—
y sólo huele a jazmín,
ruiseñor de los olores.

¡Cómo parece dormida
la guerra de mar a mar,
mientras Valencia florida
se bebe el Guadalaviar!

Valencia de finas torres
y suaves noches, Valencia,

¿estaré contigo,
cuando mirarte no pueda
donde crece la arena del campo
y se aleja la mar de violeta? (CXCI)

La «Meditación» del poeta le ha llevado desde el paisaje que evoca íntimamente otros huertos infantiles, a la consideración de la muerte, ya no muy lejana. Y lo ha hecho quebrando también un hilo —como él vio en un poema hacer a la muerte cuando Leonor— y es el hilo del poema que cambia en sus seis versos finales el esquema de octosílabos aconsonantados para difuminarse en las interrogaciones sin respuesta de unos decasílabos de rima asonantada. Quién sabe si en la contemplación evocativa y meditadora está el poeta viendo las florestas levantinas próximas o soñando vergeles andaluces lejanos. Los elementos del paisaje se mezclan, a veces, en una simbiosis nostálgica.

Juan de Mairena en esta torre valenciana, en estos años cruentos, se politiza. O se españoliza todavía más, por así decirlo. Político fue siempre el discípulo de *Abel Martín,* como hemos visto, pero es la política de lo contingente, la política de los sucesos de urgencia la que necesariamente tiñe sus prosas. *Mairena* hablará de Nietzsche y de D'Annunzio, para deplorar las tristes consecuencias deformadas en Mussolini. *Mairena* recordará la capacidad creadora de tensión polémica de la Alemania prusianizada. *Mairena* reflexionará sobre la falta de verdaderos deseos de paz y de justicia que convierte en una entidad hueca la liga de naciones. *Mairena* póstumo o *Mairena* redivivo considerará el conservadurismo de las grandes potencias o disertará en torno a la misión de los intelectuales en tiempo de guerra, cuando es difícil pensar, mas cuando la guerra actúa como un gran avivador de conciencias.

Pero también este segundo espectro de *Juan de Mairena* releerá a Ausias March, a Verdaguer, a Maragall; seguramente a Carles Riba, amigo de don Antonio y, poco después, compañero del éxodo hacia Francia. En uno de los artículos que durante 1938 aparecieron en *La Vanguardia,* de Barcelona, Machado se detiene ante el libro de Arturo Serrano Plaja *El hombre y el trabajo,* y recuerda *Minero de estrellas,* de José María Morón, andaluz que en 1933 cantó con lírica honda y encanto metafórico a los hombres de la minería y olvidaba su nombre para ser «sólo minero», en un anticipo de bella poesía social (66).

(66) José M.ª Morón Gómez, nacido en 1897 en Puebla de Guzmán (Huelva), es un poeta de la generación del 27 injustamente olvidado. Publicó su libro *Minero de estrellas* en 1933 y, en segunda edición patrocinada por el Ateneo de Huelva, en marzo de 1936. Por el artículo de Machado —incluido en *Los comple-*

A Rocafort fueron para visitar a don Antonio poetas y profesores —españoles y extranjeros— que en aquellos difíciles días pasaban por Valencia y por Barcelona. Machado paseaba, charlaba, escribía..., pero su infinita nostalgia se perdía por las regiones del recuerdo hacia la infancia andaluza, hacia las tierras de Soria, hacia la lejana *Guiomar*...

Los imperativos de la guerra —duros imperativos de adversidad— le conducen a Barcelona, viaje que emprende en abril de 1938. Recibido por el subsecretario de Instrucción Pública, Wenceslao Roces, lo instalan en el Hotel Majestic y luego en Torre Castañer, del paseo de San Gervasio.

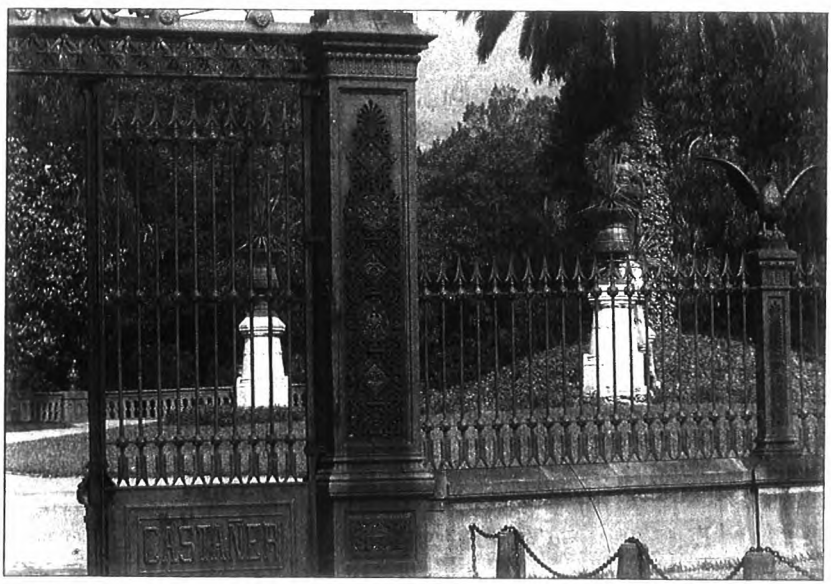
A fines de enero de 1939, con un grupo de intelectuales y acompañado por su familia, Antonio Machado salió para cruzar la frontera francesa, ya columbrándose el desastre final, camino del exilio en el que iba a morir antes de terminar la guerra. Hicieron alto los viajeros en un massía de la provincia de Gerona, para entrar en Cerbere el 27 de enero y pasar a Collioure. Las penalidades del camino —siempre *el camino*— debieron de ser arduas. Se cuentan necesarios e incómodos transbordos de vehículo y quién sabe si en ellos no se perdió un cartapacio del poeta: tal vez otro cuaderno como el de *Los complementarios,* que habrá pasado a ser una extorsión más de aquella desgracia española.

Ya en suelo francés, asistió al poeta en sus necesidades económicas más perentorias el diplomático y escritor Luis A. Santullano. Quedó hospedado —última «celda de viajeros»— el el Hotel Bugnol-Quintana. Su hermano José nos cuenta que, ya muy enfermo, un día quiso salir del hotel: «Vamos a ver el mar». Y al filo de la playa estuvo contemplándolo largamente, mientras el viento le tundía el rostro.

La tarde del 22 de febrero del año 1939, que era miércoles de ceniza, murió el poeta. Aquél día debió de oscurecer muy pronto.

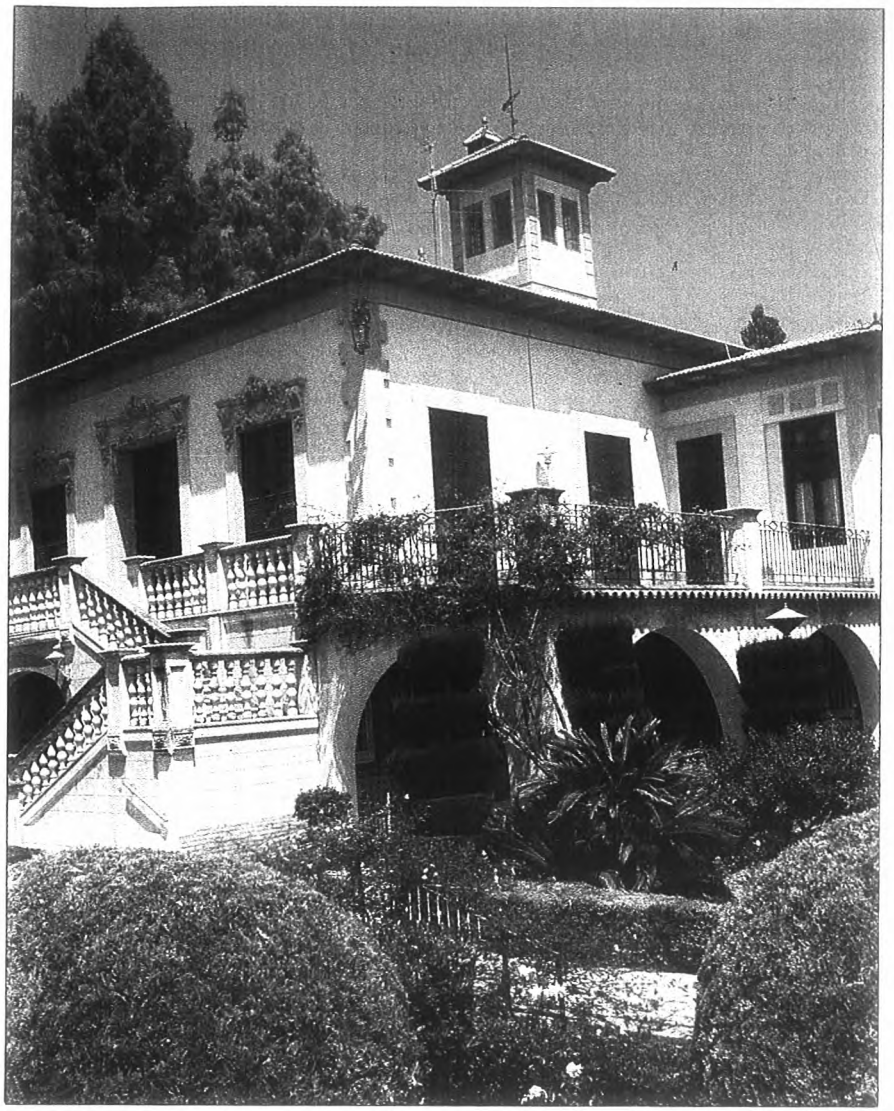
---

mentarios, edición de Losada, págs. 241 a 244— se ve que éste le estimaba mucho, pero le da por muerto cuando, en realidad, no murió hasta 1966. Morón no publicó en sus últimos años —que sepamos— pero su libro fue accésit en el Premio Nacional de 1933 —el año que obtuvo el premio Aleixandre— y obtuvo el Premio Fastenrath de la Academia Española. Sin embargo, su nombre no aparece en ninguna antología de poesía contemporánea, ni siquiera en las dedicadas especialmente a la generación, salvo en la de César González Ruano (Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1946). Aparece también en un volumen antológico de poetas onubenses (editado por el Grupo Santafé, Huelva, 1965). Los estudios del hispanista holandés J. Lechner sobre *El compromiso en la poesía española del siglo XX* (libro editado por la Universidad de Leiden, Holanda, en 1968) han «resucitado» para la historia de la poesía española el libro de este interesante poeta, dedicándole un comentario e insertando una pequeña selección de sus poemas.



«Torre de Castañar», en el Paseo de San Gervasio, Barcelona. Lugar en que se dio albergue a Machado desde abril de 1938 hasta su salida para el exilio de enero de 1939. Palacete lujoso, pero que los rigores de la guerra convertirían en casa helada y heladora, por falta de calefacción de cualquier tipo. Don Antonio era en eso un hombre de temple estoico, y no se quejaba nunca del frío que jamás le impidió trabajar.

«Y en el ancho llano
me quitarán la aventura
—dice el viejo hidalgo—,
me quitarán la aventura,
no el corazón esforzado».



ROCAFORT (Valencia), «Villa Amparo».
Chalet donde se alojó a Machado cuando tuvo que ser evacuado de Madrid por las circunstancias de la guerra. Aquí permaneció desde noviembre de 1936 hasta marzo de 1938. Aquí escribió la mayor parte de sus escritos de los años de lucha civil.

«De mar a mar y entre los dos la guerra
más honda que la mar. En mi parterre,
miro a la mar que el horizonte cierra.
Tú, asomada, Guiomar, a un finisterre...

COLLIOURE (Francia). Cementerio: tumbas del poeta y de su madre, muerta con escasos días de diferencia.

Debía de estar pensando don Antonio un poema, que hubiera sido el último, y en un bolsillo se le encontró este verso:

«Estos días azules y este sol de la infancia»

Ultima fotografía de Machado en suelo español. Un alto en el camino hacia el exilio (1939)

X

Tiempo. Sueño. Recuerdo.

El planeta de la poesía de Machado se mueve por tres círculos: el tiempo, el sueño y el recuerdo. «¡Oh cámaras del tiempo y galerías / del alma», dirá en un poema de última época, recapitulando emociones evocadas a lo largo de su obra. No es la cámara del tiempo sino la propia vida, ni son las galerías del alma otra cosa que sueños y recuerdos en íntima conmoción.

El sentimiento de lo temporal sustancia las tres zonas de esta obra —a las que aludí en otro momento— de manera peculiar. La primera zona: de lírica intimista y melancólica —centrada en *Soledades*—, se impregna de la fugacidad, del tránsito irrefragable... La segunda zona: de lírica más objetivada —centrada en *Campos de Castilla*—, responde a una comprensión historicista de la realidad. La tercera zona: de lírica metafísica y gnómica, se agrava existencialmente.

En los poemas que manejan el paisaje en función de estados de ánimo vemos cómo esos paisajes son también exponente del devenir temporal:

> El ha visto las hojas otoñales
> amarillas rodar, las olorosas
> ramas del eucalipto, los rosales
> que enseñan otra vez sus blancas rosas. (I)

leemos en el poema «El viajero». Y en otros versos: «Deshójanse las copas otoñales»; «El viento de septiembre / besa y se lleva algunas [hojas] amarillas»; «Cuando del árbol de otoño estaba el

fruto colgado / mísero fruto podrido»; «Madurarán su aroma las pomas otoñales»; «los árboles conservan / verdes aún las copas, / pero de verde mustio / de las marchitas frondas.»

Otras veces es el curso del día el que refleja el tránsito:

> La tarde está cayendo frente a los caserones
> de la ancha plaza, en sueños. Relucen las vidrieras
> con ecos mortecinos de sol. En los balcones
> hay formas que parecen confusas calaveras. (XCIV)

El lector encontrará también cómo en la estancia, «serio retrato en la pared clarea / todavía», cómo «hacia un ocaso radiante / caminaba el sol de estío», y toda una larga teoría de ponientes: «La tarde cayendo está», «la tarde más se oscurece», «la tarde todavía / dará incienso de oro»... Los gerundios, los adverbios de cantidad o de tiempo, semejan frenos que retienen, que pugnan por retrasar el tránsito inevitable.

Pueden ser también los seres humanos quienes, de modo ineludible, asomen a estos poemas cumpliendo un itinerario existencial: «laboran, pasan y sueñan».

Puede ser el agua —elemento querido del poeta— la que discurra en la huida: «El agua en sombra pasaba tan melancólicamente»; «bajo los arcos de piedra el agua clara corría»; «pasaba el agua rizada bajo los arcos del puente».

El agua es río —como en Manrique, predilecto de Machado— y «donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera», dice en versos por los que nuestro poeta se siente partícula de un todo eterno: «¿Qué es esta gota en el viento / que grita al mar: soy el mar?». El mar, la eternidad, la muerte:

> Al borde del sendero un día nos sentamos.
> Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
> son las desesperantes posturas que tomamos
> para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita. (XXXV)

Nuestra vida es tiempo. He ahí la médula, la sustancia de la poesía que se plantea el sentimiento de la patria y de la comunicación con los demás, con sus semejantes, no en abstracto, no en una contemplación intemporal y cristalizada, sino a través del pasado, que se hace presente en nosotros y va al futuro por nosotros. La Castilla miserable, ayer dominadora, y esa «España que nace», ese «nuevo florecer de España» en el sueño de los mejores.

Sí, leyendo esta poesía constatamos que somos de tiempo, que soledad y tiempo nos vuelven sombra y nada y que el amor es asimismo tiempo compartido que nos ofrece el ser amado:

No sabía
si era un limón amarillo
lo que tu mano tenía,
o el hilo de un claro día,
Guiomar, en dorado ovillo.
Tu boca me sonreía.

Yo pregunté: ¿qué me ofreces?
¿tiempo en fruto, que tu mano
eligió entre madureces
de tu huerta?
¿Tiempo vano
de una bella tarde yerta?
¿Dorada ausencia encantada?
¿Copia en el agua dormida?
¿De monte en monte encendida
la alborada
verdadera?
¿Rompe en sus turbios espejos
amor la devanadera
de sus crepúsculos viejos? (CLXXIII)

La alternativa es doble: la oferta ¿es fruto, querido en la simbología machadiana, o es la luz de un día claro? Y el amor, ¿es auténtico y durable o superficial y pasajero? La boca de la amada *sonreía:* luego el tiempo de amor era inmediato, de ofrecimiento pleno. El *claro día* puede ser un símbolo: la iniciación de un tiempo de amor. Quizá se está en este poema pensando, con zozobra y gozo, que tras muchos años es el amor verdadero —u otro amor verdadero— que viene a calmar la sed amorosa —esa «alborada encendida»— y que un pasado de soledades y amores ocasionales es como un espejo turbio o como viejo crepúsculo, a punto de quedar sustituido por el auténtico amor que llega colmando el tiempo.

La persistencia temática o, mejor, el permanente latido temporal se expresa tanto en dirección del pasado cuanto en dirección del futuro, porque todo deviene: la naturaleza en sus ciclos botánicos, el hombre en su ciclo biológico, la patria en su ciclo histórico. *Ayer es nunca jamás,* dirá el poeta de *Soledades* —su primer libro—, pero *hoy es siempre todavía,* afirmará en *Nuevas canciones* —su último libro—. Las frases son gemelas e inversas; su paralelismo, perfecto: dos adverbios de tiempo, el mismo verbo copulativo y sendas parejas de adverbios, respectivamente, negativos y afirmativos. Lo que pasó nunca vuelve, pero lo que es, podemos hacer que sea y que perdure. La fatalidad no es cerrada: hay esperanza,

parece querer decirnos el poeta, acuñando esas aparentemente contradictorias sentencias, que son, en el fondo, una doble sentencia única.

Si el sentimiento del tiempo es permanente, y aun agravado en su trascendencia en la última parte de la obra, la presencia del sueño se acusa más en los comienzos. Se comprende: Machado nos dejó perfectamente definido lo que para él quiere decir sueño: el «rincón de nuestra psique donde cada hombre cree encontrarse a sí mismo, al margen de la vida cósmica» (lo escribió en el comentado borrador de discurso académico). Se comprende, digo, que prevalezca en las zonas intimistas e introspectivas, aquellas en las cuales el poeta se repliega más en sí mismo: se ensimisma. La poesía inicial de Machado es ensimismada, pero su sueño no tiene nada que ver —sólo en alguna ocasión, según hemos visto, se acerca— con lo onírico o sómnico. El poeta puede somorgujar en el estanque de su subconsciencia, pero no le abre las esclusas. El sueño de Machado no es una evasión ni un transporte, sino un lúcido intento de comprensión. Por si no estaba bien claro, él califica: «Este insomne sueño mío», en un poema («Otro viaje»), esto es: este sueño que no duerme, este sueño desvelado, este sueño en vela, este sueño ajeno a toda ensoñación engañadora.

Sueño es, pues, en esta poesía una suerte de mirada: hacia adentro o hacia afuera. El poeta mira la vida y la ve como quisiera que fuese, como debería ser de amoldarse a su deseo: a su *sueño.* Si nos dice «en el sueño infantil de un claro día» (en el poema «El viajero») *sueño* vale tanto como edad lejana y vagamente recordada. Cuando asegura que «sobre la tierra amarga / caminos tiene el sueño» (poema XXII de Soledades) ese *sueño* es remar contra corriente, es la instauración de *parques en flor,* de *retablos de esperanza,* de *imágenes amigas* en un panorama adverso e ingrato. Y si declara que va «soñando caminos de la tarde», quiere comunicarnos la melancólica contemplación de unos paisajes que son trasunto de su interioridad de hombre herido por la espina agridulce de un amor.

La muestra más romántica del *sueño* machadiano está —dentro de su primer libro, poema LXIV— en estos ocho versos, donde Dámaso Alonso ha percibido la esencia becqueriana:

> Desde el umbral de un sueño me llamaron...
> Era la buena voz, la voz querida.
>
> —Dime: ¿Vendrás conmigo a ver el alma?...
> Llegó a mi corazón una caricia.

—Contigo siempre... Y avancé en mi sueño
por una larga, escueta galería,
sintiendo el roce de la veste pura
y el palpitar suave de la mano amiga.

Varios críticos han hecho notar que, en sus soledades, Machado aspira con frecuencia a tener una mano amiga y acompañadora, como la que cierra este conmovedor y lírico poema.

Es conmovedor porque nos refleja al ansia del poeta por encontrar el estado de felicidad que su imaginación le hace apetecer. Un estado imaginado, deseado como una gratísima compañía: la caricia, el roce de la veste pura y la mano amiga que tiene un suave palpitar. No es una ensoñación tan inefable como parece, no, es un deseo de amor y de compañía que el poeta sintió, sin duda. Y la prueba es que no le llaman desde *el sueño,* lo que sería algo genérico y abstracto: *sueño* como ideal romántico, sino desde *un sueño,* esto es: un sueño determinado, el suyo, su deseo.

También nos dice «avancé en mi sueño», con verso muy parecido desde el poema anterior —el LXIII:

Y era el demonio de mi sueño, el ángel
más hermoso. Brillaban
como acero los ojos victoriosos,
y las sangrientas llamas
de su antorcha alumbraron
la honda cripta del alma.

—¿Vendrás conmigo? —No, jamás: las tumbas
y los muertos me espantan.
Pero la férrea mano
mi diestra atenazaba.

—Vendrás conmigo —y avancé en mi sueño
cegado por la roja luminaria.
Y en la cripta sentí sonar cadenas
y rebullir de fieras enjauladas.

En cierto modo, es un poema antagónico; tal vez estén escritos ambos con voluntad de enfrentamiento. En éste se han cargado un poco las tintas del romanticismo decimonónico: llamas sangrientas, antorchas, criptas (en vez de galerías del alma), sonar de cadenas... Pero esa *férrea mano* es la opuesta a la otra, a la del *palpitar suave,* así como son opuestas las dos invitaciones para periplos bien distintos: si en el LXIV es la apacible concepción amorosa en el LXIII es la conturbadora pasión. Si vida es una; la otra, muerte. Teológicamente, y si pudiéramos pensar en un Machado poeta de fe, diríamos que son el cielo y el infierno, la beatud y la condenación. No es imposible que, pese a la actitud general-

mente agnóstica que se transparenta en la obra de Machado, respondan esos poemas a un momento de crisis religiosa. Al fin y al cabo, no anda lejos aquel otro sueño de Dios en el corazón («Anoche cuando dormía»), aunque sólo podamos basarnos en la proximidad dentro del libro, porque mientras los dos comentados se publicaron en 1903, este otro —que el autor antepuso al compaginar la edición de 1917— no había visto la luz. Es dudosa, pues, la fecha de redacción que Sánchez Barbudo se lleva, por conjeturas, más allá de 1912.

Si el *sueño* en Machado es —como entiendo y como intento señalar— una forma de mirar hacia adentro, es también una forma de mirar hacia afuera. José Luis Cano, que trató el tema del sueño en esta poesía (67), observa cómo en «ese melancólico vagar, el poeta ve y canta el sueño de las aves, del agua, de las flores, del viento...»

Alamedas del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra
.....
El sueño verde de la tierra fría
.....
La luna está vertiendo
su clara luz en sueños
.....
Castilla visionaria y soñolienta
.....
Verdes jardinillos
claras plazoletas,
fuentes verdinosas
donde el agua sueña
.....
Y las golondrinas se cruzan, tendidas,
las alas agudas al viento dorado,
y en la tarde risueña se alejan
volando, soñando...

Acertada observación la de Cano, que refuerza el animismo en la poesía machadiana, la humanización de paisajes a que nos hemos referido en páginas precedentes.

A veces, esa humanización a través de tiempo y sueño —elementos que en este capítulo analizamos— cobra una trascendencia insospechada, como en el poema «La noria». Es un poema leve-

(67) José Luis Cano: «Antonio Machado, hombre y poeta en sueños», en *Poesía española del siglo XX. De Unamuno a Blas de Otero.* Editorial Guadarrama. Colección de Crítica y Ensayo. Madrid, 1960.

mente irónico, aunque no pueda precisarse bien por qué: acaso porque no podamos sustraernos al efecto del rótulo general bajo el que Machado lo incluye: «Los grandes inventos»:

La tarde caía
triste y polvorienta.
El agua cantaba
su copla plebeya
en los cangilones
de la noria lenta.

Soñaba la mula
¡pobre mula vieja!
al compás de sombra
que en el agua suena.

La tarde caía
triste y polvorienta.

Yo no sé qué noble,
divino poeta
unió a la amargura
de la eterna rueda
la dulce armonía
del agua que sueña
y vendó sus ojos
¡pobre mula vieja!...

Más sé que fue un noble,
divino poeta,
corazón maduro
de sombra y de ciencia. (XLVI)

Humanización: la tarde cae *triste;* el agua *cantaba;* la mula *soñaba;* el agua *sueña.* Es claro que la tarde cae triste porque el poeta, al ocaso, se ha sentido entristecido, y el sonido del agua al salir de los cangilones se le antoja cantar de copla popular. El paso uniforme, describiendo constantes círculos, de la mula, y el resbalar lento del agua, son vistos como un sueño repetido y cansado. Todo ello infunde al poema un acento existencial, que convierte la noria en un símbolo de la vida humana, lo que se afianza al introducir la expresión «la amargura de la eterna rueda». Estilísticamente es obvio que la anáfora (la tarde triste y polvorienta, dos veces; la pobre mula, dos veces; el poeta zurcidor de amargura y armonía, dos veces) coadyuva al sentido de cansancio existencial.

Dudando de su trascendencia metafísica nos deja también esa triple combinación de un cantar o proverbio: vivir, soñar y un tercer elemento inquietante. No sólo tres piezas para el rompecabezas, sino que las manipuló también en tres redacciones distintas:

Entre el vivir y el soñar
hay una tercera cosa:
Adivínala.

Así anotó en 1914, dejándonos confusos: ¿qué trascendencia tendrá esa tercera cosa? Y volvió a escribir:

Si vivir es bueno
es mejor soñar,
y mejor que todo,
madre, despertar.

Si ya sabemos que despertar es mejor que vivir y que soñar, comenzamos a intuir de qué se trata, en última instancia. Y, por fin:

Tras el vivir y el soñar
está lo que más importa:
despertar.

Ya no es que sea mejor o peor, sino que es lo que más importa, y, además, está entre el sueño y la vida. Acaso hubiéramos podido pensar en el realismo de Machado y en un mensaje revalorizador de la realidad por encima de sueños o quimeras. Pero esa proposición que delata en qué orden llega el despertar nos obliga a conceder otro peso al verbo: a lo que despertamos después de la vida y del sueño es a la muerte.

Y encontrarás una mañana pura
amarrada tu barca a otra ribera.

había escrito muchos años antes. Tampoco es fácil olvidar que su hermano Manuel escribe algo parecido en *Ars Moriendi:*

—Hijo, para descansar
es necesario dormir,
no pensar,
no sentir,
no soñar...
—Madre, para descansar,
morir.

Poetas distintos, sí, pero no sin bastantes cosas en común que merecería la pena estudiar mediante detenidas comparaciones.

El círculo del recuerdo envuelve no menos la poesía machadiana que los del tiempo y el sueño, cruzándose en frecuentes intersecciones.

La memoria, ese «block maravilloso» en expresión de Freud,

anota trozos de vida. Block maravilloso que hoy llamaríamos cinta magnética, donde quedan registrados aspectos de nuestro íntimo mundo, de nuestra verdadera vida en el tiempo. El pasado —a través del tiempo— es presente por la memoria: «el don preclaro de evocar los sueños», según el verso de Machado. Pero, ¿qué fueron tales sueños o qué son sino nuestra representación imaginativa del propio vivir?

La poesía machadiana recoge con la mano, piadosa o implacable, de la memoria las más leves huellas: vaguedades impalpables que, sutilmente, recomponen algo propio y vivo:

> Y algo nuestro de ayer que todavía
> vemos vagar por estas calles viejas.

Se complace en la nostalgia, que es una forma casi enfermiza de recuerdo:

> En la desesperanza y en la melancolía
> de tu recuerdo, Soria, mi corazón se abreva

y, a veces, adopta forma interrogativa, como si con ella tirase del hilo devanador de una madeja de emociones, tal cuando interpela al Guadarrama, preguntándole si es él, o cuando asedia a su amigo José María Palacio:

> Palacio, buen amigo,
> ¿está la primavera
> vistiendo ya las ramas de los chopos
> del río y los caminos? En la estepa
> del Alto Duero, Primavera tarda,
> ¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...
> ¿Tienen los viejos olmos
> algunas hojas nuevas?
> Aún las acacias estarán desnudas
> y nevados los montes de las sierras.
> ¡Oh mole del Moncayo blanca y rosa,
> allá, en el cielo de Aragón, tan bella!
> ¿Hay zarzas florecidas
> entre las grises peñas,
> y blancas margaritas
> entre la fina hierba?
> Por esos campanarios
> ya habrán ido llegando las cigüeñas.
> Habrá trigales verdes,
> y mulas pardas en las sementeras,
> y labriegos que siembran los tardíos
> con las lluvias de abril. Ya las abejas
> libarán del tomillo y el romero.
> ¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?
> Furtivos cazadores, los reclamos

de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán. Palacio, buen amigo,
¿tienen ya ruiseñores las riberas?
Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra... (CXXVI)

El poema está escrito en 1913, desde Baeza, en el mes de abril. Antonio ya sabe perfectamente, por sus años de vida soriana, cuándo y cómo actúa la primavera en aquel campo. Todo se produce como él dice, como él conoce. Que aún están menudas las acacias, que entre las piedras hay zarzas en flor, que llegaron las cigüeñas, que las abejas liban el tomillo, y todo lo demás. Sus preguntas no lo son, sino que son una emotiva manera de recordarlo y de recordar a su mujer muerta, a Leonor, sin nombrarla (con quien vivió todo aquello ahora reproducido en su memoria), la cual se fundió con la tierra del alto Espino.

Recuerdo se identifica, en muchos poemas, con sueño, y a la inversa:

Soria de montes azules
y de yermos de violeta,
¡cuántas veces te he soñado
en esta florida vega!

En otros poemas, la realidad recordada se superpone a la realidad contemplada:

¡Cuántas veces me borraste,
tierra de ceniza,
estos limonares verdes
con sombras de tus encinas!

Pero acaso lo más complejo de la poesía de recuerdo que aparece en la obra de Machado resida en la zona amorosa. En ella, recuerdo, sueño y, en cierto modo, tiempo se entremezclan y actúan unos sobre otros. El poeta aparece enamorado de un sueño: no de una irrealidad, sino de un sueño o imaginación, producto de su manera de ver a la amada. Pero el poema no se limita a cantar esa recreación (fenómeno que, por otra parte, no es infrecuente en poesía: muchos poetas cantan al ser amado tal y como lo ven, que suele ser supervalorándolo), sino que canta a la amada recordándola, esto es: la evoca en todas sus acepciones: trayéndola al recuerdo, haciéndola nacer en su imaginación y llamándola a través del tiempo, incluso —como en el caso de Leonor— después de la muerte.

Por eso, ya en su última época y como exponente de una teoría del amor explicada con largueza en la prosa de *Abel Martín,* le dirá a *Guiomar:*

> Escribiré en tu abanico:
> te quiero para olvidarte,
> para quererte te olvido.

El poeta, enamorado de la mujer real, la recrea en su imaginación al punto de que el grado máximo de enamoramiento consistirá en no recordar ya la realidad, sino su sueño. Y así, cuando continúa:

> Te abanicarás
> con un madrigal que diga:
> en amor el olvido pone la sal.

pudo haber dicho que lo que le pone la sal es el recuerdo del sueño, motivo en el tiempo del olvido de lo real.

Tiempo, sueño, recuerdo: metales aleados, vasos comunicantes, espejos reflexivos en la poesía de Machado, dan origen a sus frecuentadas *galerías del alma,* cuya presencia en la primera época del poeta es representativa y personalísima. Su coincidencia epocal con las evasiones hacia lo estético que realizó el modernismo: palacios fabulosos y recreaciones mitológicas, ha hecho que algún crítico ponga en paralelo estas otras evasiones que hacia sus propios laberintos organiza Machado por esas *galerías.*

Quizá no sea prudente descartar la posibilidad de que estas galerías del alma nacieran, en momentos de preocupación, de meditaciones sobre religiosidad interior, al amparo de lecturas molinistas, como la *Guía espiritual,* porque ya sabemos que Molinos era para él uno de los Migueles dilectos, y así lo declara en sus elogios al otro Miguel, a Unamuno. Miguel de Molinos hablaba no de galerías, pero sí de infinitos espacios que hay dentro del alma que ha llegado a una divina soledad y de atajos para alcanzar en el alma un tesoro interior.

Fuera de esos no imposibles y eventuales rastros, dentro del contexto total de la obra machadiana, tales galerías se nos aparecen como emotivos símbolos de sueños evocados y transidos por el sentimiento del tiempo.

Es muy posible que recordar no sea sino un mecanismo biológico, un proceso material: moléculas de polvo en los repliegues cerebrales. Un suceso pensado y vivido deja sus esquirlas en el tejido del cerebro que es —dicen los investigadores— un aparato

que retiene y que vuelve a poner en acción tales corpúsculos. Si es así, la ciencia vendrá a dar la razón a este concepto temporalista de la poesía: las vivencias son recordadas merced a algo material, temporal, por tanto. La poesía no puede sino vincularse al tiempo: nace y muere con nosotros, y si es capaz de revivir en otro hombre se debe a que da de nuevo origen a una emoción o a un sentimiento asimismo limitados en el tiempo. ¿Qué tiempo? Para cada uno no hay más tiempo que el de su propia vida: medida única posible. Desde ese tiempo especulamos con tiempos no propios, pero asumidos, hechos propios gracias al conocimiento. Mas el conocimiento que adquirimos es ya, a su vez, algo vivo que se sitúa en nuestro propio y único tiempo. Ese tiempo, cuyas dimensiones son la vida, está siempre presente y total por la memoria y por la esperanza. Si perdemos la memoria hemos perdido el tiempo; si perdemos la esperanza, nos desesperamos, y desesperarse es estar al filo del suicidio, que no es sino matar el tiempo: el nuestro.

No podemos, pues, salir del tiempo en tanto vivamos, y en él, sólo sueño y recuerdo nos asisten. Machado lo sabía y lo cantaba. Lo demás sólo es sombra. En «Muerte de Abel Martín», ese extraordinario poema, una de las más grandes piezas de su época última, cuando «quiso la muerte sonreir a Martín, y no sabía», agonizante ya, dicen los versos finales:

> Abel tendió su mano
> hacia la luz bermeja
> de una caliente aurora de verano,
> ya en el balcón de su morada vieja.
>
> Ciego, pidió la luz que no veía.
> Luego llevó, sereno,
> el limpio vaso, hasta su boca fría,
> de pura sombra —¡oh pura sombra!— lleno. (CLXXV)

También *Juan de Mairena* teorizó sobre el tema del tiempo. «¿Cantaría el poeta sin la angustia del tiempo?», se preguntaba, negándolo. Y también: «La poesía es el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo.» Más de una vez echó mano de la parábola kantiana de la paloma. (Cierto que él mismo confiesa su afición a «las grandes metáforas de los filósofos: el río de Heráclito, la esfera de Parménides, la lira de Pitágoras, la caverna de Platón, la paloma de Kant», enumera con delectación en otras prosas.) «Si leyérais a Kant —amonesta— os encontraríais con aquella su famosa parábola de la paloma que, al sentir en las alas la resistencia que le opone el aire, sueña que podría volar mejor en el vacío.» Y deduce: «Existe, creo yo, una paloma lírica que

suele eliminar el tiempo para mejor elevarse a lo eterno, y que, como la kantiana, ignora la ley de su propio vuelo» (68).

En numerosos poemas se funden los tres elementos de tiempo, sueño y recuerdo. Podríamos verlo en los cuatro sonetos de *Los sueños dialogados,* o en otra colección de sonetos que sigue, en las *Poesías completas,* con el número CLXV, entre los que se encuentra el dedicado a su padre, en el Palacio de las Dueñas, ya comentado en otro capítulo. Un soneto como el titulado «Esto soñé», recoge expresamente alguna de las ideas filosóficas que, en torno al tiempo, manejó *Juan de Mairena* (quien definía humorísticamente al hombre como el animal que usa reloj).

> Que el caminante es suma del camino,
> y en el jardín, junto del mar sereno,
> le acompaña el aroma montesino,
> ardor de seco henil en campo ameno;
>
> que de luenga jornada peregrino
> ponía al corazón un duro freno,
> para aguardar el verso adamantino
> que maduraba el alma en su hondo seno.
>
> Esto soñé. Y el tiempo, el homicida,
> que nos lleva a la muerte o fluye en vano,
> que era un sueño no más del adanida.
>
> Y un hombre vi que en la desnuda mano
> mostraba al mudo el ascua de la vida,
> sin cenizas el fuego hereclitano. (CLXIV)

Sabido es que Heráclito está considerado como filósofo del devenir. Todo fluye, y su metáfora del río nos hace ver que nadie puede sumergirse dos veces en las mismas aguas. Machado, que emplea con frecuencia imágenes relacionadas con ese símil fluvial, recurre aquí a la más auténticamente comprensiva del pensamiento hereclitano, que es el fuego. La vida universal se asemeja a un perenne fuego que se enciende y se extingue mesuradamente: en la medida de cada ser. «El ascua de la vida» que muestra «en la desnuda mano» ese hombre que cierra el soneto. Este comienza afirmando que cada cual es la suma de todo lo que viene siendo: la «suma del camino», dice, con el concepto itinerante que del vivir tenía el poeta. El hombre que mira al mar es, a la vez, el hombre que vivió tierra adentro, deducimos de los versos segundo, tercero y cuarto. También para Heráclito en nosotros estaba todo lo que somos y fuimos y seremos: joven y viejo, despierto y dormido, vivo y muerto, pues todo es lo mismo

(68) *Juan de Mairena,* pág. 46.

tras haber cambiado, tras haber sido una cosa después de ser la anterior. Al mismo tiempo, bien pueden encerrar esos tres versos una vez más el recuerdo de las tierras altas, que no abandonó nunca a Antonio mientras permanecía en tierras bajas.

En el segundo cuarteto, lo que sueña el poeta parece que es el amor que aguardó siempre —antes y con motivo de la muerte de Leonor, sin duda hasta el encuentro con *Guiomar*— y que aquí adopta forma de «verso adamantino».

Soñada esa suma de personalidades, de *yos* diversos en el *yo* total, y esa esperanza rigurosa y pura, el poeta sueña con el tiempo mismo. Le llama «homicida», esto es: aniquilador del hombre, y sueña que es, a su vez, un sueño: «un sueño más del adanida», del que anda desnudo, del hombre elemental.

Las teorías bergsonianas sobre la *memoria* y la *duración* alimentaron, sin duda, algunas de las ideas y de los sentimientos de Machado. Motivaron, probablemente, muchos de los encauces líricos del tema. Así viene afirmándose por la mayor parte de la crítica. Sin embargo, el propio poeta, acaso pensando en la influencia de Bergson en Marcel Proust, anotó en una página de su cuaderno de *Los complementarios,* el año 1924, que cuanto dice sobre la memoria y las intermitencias del corazón el novelista francés está en su *Elegía de un madrigal,* publicado en 1907 y escrita mucho antes. Puede ser que Machado, sin decirlo y tal vez inconscientemente, estuviera remarcando al mismo tiempo que por aquellos años tampoco había estudiado todavía al filósofo de *Materia y memoria.*

ANTONIO MACHADO

JUAN DE MAIRENA

SENTENCIAS, DONAIRES,
APUNTES Y RECUERDOS
DE UN PROFESOR APÓCRIFO

ESPASA-CALPE, S. A.
MADRID
1936

Portada de «Juan de Mairena» (1.ª edición)

XI

Abel Martín y Juan de Mairena

En 1911, Antonio Machado, ya catedrático de Francés, solicita y obtiene una pensión de la Junta de Ampliación de Estudios para seguir cursos en París. Se encamina hacia los que dicta Bédier. Pero Bédier era un historiador, un estudioso de la cultura medieval, y el joven profesor español se siente más atraído por una filosofía muy en auge: la de Henri Bergson, a cuyas lecciones decide asistir. Las teorías bergsonianas resultan sugestivas por su modernidad, por su novedad, por su panvitalismo. No olvidemos que Machado, siempre inclinado hacia lo filosófico, se había considerado a sí mismo, ya en un poema de *Soledades,* «filósofo trasnochado», esto es: falto de novedad; se comprende que aspirase a otra autocalificación.

Aquellos cursos no sólo influyeron en su pensamiento, sino que indujeron al profesor Machado a nuevos estudios. Le reconcomía el ánimo su falta de titulación académica superior, le interesaba la filosofía y le inquietaba el aura bergsoniana: la consecuencia inmediata del triple acicate fue ponerse a preparar el programa de la licenciatura. Por si fuera poco, la viudez, propagando la tendencia a la soledad y al aislamiento, propiciaría el modo y la ocasión. Cuando se recluye, abre una época de lecturas filosóficas cuya huella en la obra es palmaria.

Lo primero que hace es empezar un cuaderno de notas. «Baeza, 1912», escribe en el frontispicio. No sabemos si antes utilizó estas libretas, pero la que conocemos es ésta, y en sus primeras páginas ya tropezamos con alusiones al novedoso profesor francés.

Empieza a no ser un «filósofo trasnochado». Sedimenta lo aprendido, relee lo escuchado, avanza por otras tesis, contrasta las nuevas ideas. Bergson sí, pero el racionalismo... Bergson sí, pero Kant... La intuición sí, pero la razón...

Machado no abrazó nunca plenamente las ideas bergsonianas y se movió entre unas contradicciones que más bien parecen un eclectismo, una voluntaria ausencia de escuela o de rigor, una —digamos— poetización de las doctrinas por las que se adentraba, porque, pese a su inquietud filosófica, su temperamento era eminentemente lírico. Ya dice en *Juan de Mairena* que «hay hombres que van de la poética a la filosofía; otros que van de la filosofía a la poética», con lo que se retrata.

Posiblemente es ése el motivo de que —inseguro de su propio pensamiento en cuanto a sistema definido— las ideas filosóficas vaya atribuyéndoselas a sus dobles, a su *Abel Martín* y su *Juan de Mairena,* tal como si respondiese al propósito de no comprometerse demasiado. Y, por supuesto, ésta es la causa de que siempre se ofrezcan con el aliño de su sal andaluza, que les quita hierro y, sin trivializarlas, evita que se enfaticen más de la cuenta.

Ya vimos que con los motivos eróticos procedió igual. Por timidez o por pudor les puso el veto en sus poemas, pero cuando los *vio* literalmente o cuando freudianamente le acosaron, le endilgó el sambenito a *Abel Martín.*

Los filósofos profesionalizados, escritores graves que de sólito cultivan lo abstruso, complaciéndose secretamente en implantar barreras con el lector medio, no verán con buenos ojos esta desmitificación de la prosa filosófica que suponen los escritos entre poéticos, sentenciosos y humorísticos de Machado. Pero el lector encontrará siempre —y lo encontrará con verdadera complacencia intelectual— el gozo y el encanto de esa prolongación de los poemas, de esa suerte de adehala que constituyen *Los complementarios,* que son su telón de fondo y a la vez su orquestación. Si los poemas de Machado son como satélites líricos que giran en torno al corazón humano con su carga emotiva, pequeños laboratorios espaciales que registran todo nuestro sistema emocional, las prosas de sus segundos, *Martín y Mairena,* son como un campo de aplicación o polígono de tiro, donde llegan a nuestra comprensión la estrategia y la logística de su poesía.

La creación de un cancionero apócrifo es idea relativamente vieja en Machado. La inició en su cuaderno de *Los complementarios,* el año 1923, y escribe más de una docena de breves biografías, con sus inventados nombres, atribuyéndoles algunas composiciones

que casi nunca utiliza después, aunque los compiladores de sus obras completas y de otros volúmenes más o menos comprensivos las han incorporado total o parcialmente bajo el título general de *Los complementarios.* El primer poeta apócrifo es *Jorge Meneses,* al que más tarde, y cuando ya existe *Juan de Mairena,* le atribuirá la invención de una «máquina de trovar».

En 1926 —*Revista de Occidente,* números 35 y 36, de mayo y de junio— se publica por primera vez *De un cancionero apócrifo (Abel Martín).* Presentado como «Poeta y filósofo. Nació en Sevilla (1840). Murió en Madrid (1898)», este primer heterónimo importante conserva las iniciales de su creador. Entre las obras que Antonio Machado le atribuye figuran *De la esencial heterogeneidad del ser,* tesis filosófica en que se desarrollarán varias de sus ideas, y *Los complementarios,* título una vez más usado por nuestro poeta. Ese texto de prosa con algunos poemas intercalados, de veintiuna páginas de composición apretada, como es la de la decimocuarta de Austral de *Poesías completas,* se acompaña de otro con extensión semejante —dieciocho páginas en el mismo volumen— con el título de *Cancionero apócrifo. Juan de Mairena.* Ambos figuran en los volúmenes de obras completas desde la edición de 1928.

Juan de Mairena es el segundo «alter ego» de Machado. De apellido tan andaluz, cuya inicial es también la del poeta, quien lo hace nacer es asimismo sevillano, se le atribuye un *Arte poética* y una suerte de prosa profesoral y didáctica, con frecuentes alusiones a *Abel Martín,* de quien aparece como discípulo.

Tras esas dos exposiciones agregadas a los volúmenes de poesía, Machado, quiso seguir acompañado por *Juan de Mairena,* y sus sucesivas colaboraciones en prosa, en los diarios madrileños, las presentó como textos del profesor apócrifo, desarrollando ampliamente y glosando las ideas expuestas en los dos textos anteriores, con algunas otras consideraciones en torno a temas literarios, sociales e incluso políticos. Tales artículos formaron en 1936 el volumen *Juan de Mairena,* que encontró su segunda parte, ya póstuma, con los trabajos en prosa escritos durante los años de guerra civil.

Mediante ese artificio que es simular la transcripción de ideas expuestas por otros —otros previamente inventados por él—, Machado elabora una teoría sobre el amor, una metafísica, una poética. Insiste mucho en que todo poeta debe tener un concepto metafísico propio. Quizá donde expresa esa exigencia más contundentemente sea al principio del texto «La metafísica de Juan de Mairena», del *Cancionero apócrifo:* «Todo poeta supone una metafísica; acaso cada poema debiera tener la suya —implícita, claro está, nunca explícita—, y el poeta tiene el deber de exponerla, por

separado, en conceptos claros. La posibilidad de hacerlo distingue al verdadero poeta del mero señorito que compone versos.» (P. 259).

No señorito que hace versos —nadie más lejos de ello—, Antonio Machado, poeta auténtico y pensador hondo, nos da con *Abel Martín* una teoría a partir del principio de la heterogeneidad del ser, enfrentándolo con la mónada autosuficiente de Leibniz. El amor es «un súbito incremento del caudal de vida» aun antes de que aparezca el «objeto concreto al cual tienda». «La amada acompaña antes de aparecer.» «Apariencias, espejismos o proyecciones ilusorias son producto de un esfuerzo desesperado del ser o sujeto absoluto por rebasar su propia frontera.» El poeta no se mira, por tanto, sólo a sí mismo, sino que aspira a mirar a los otros y a expresar sentimientos compartibles. Machado piensa, solidariamente, que no puede ser el *ser,* sin el concurso de los otros.

Metafísicamente, Machado en estas prosas concibe un Dios creador de la nada; la nada, límite de todo lo que es, y en esa relación del ser y de la nada es donde ha visto Sánchez Barbudo una anticipación a Heidegger, en tanto que detecta la presencia de Bergson en las ideas sobre el tiempo.

Sánchez Barbudo ha dedicado su libro a estudiar las ideas filosóficas de Machado y ha sabido ver unas veces rastros, otras semejanzas, ya de Husserl, ya de Jasper, ya de Sheler. El tema del *otro,* que tan llamativo es en Machado desde aquelos aforismos:

> El ojo que ves no es
> ojo porque tú lo veas,
> es ojo porque te ve.
> .....
> Mas busca en tu espejo al otro,
> al otro que va contigo.

así como el de la angustia de lo temporal, ha acercado esta poesía a la filosofía de la existencia. Pero Sánchez Barbudo puntualiza que el sentimiento angustiado de muchos poemas resulta, en efecto, existencial, lo mismo que ocurre en la obra de tantos y tantos poetas, pero que desde el punto de vista del existencialismo heideggeriano, lo propiamente concomitante es su metafísica de poeta.

La relación Machado-Heidegger es controvertible. Machado pudo leer *El ser y el tiempo,* que es de 1927, pero después de escribir sus prosas de *Abel Martín.* Por otra parte, en la revista *Hora de España,* en su número de enero de 1938, apareció un comentario

suyo sobre el famoso libro de Heidegger. Julián Marías se ocupó de ello en *Insula* (octubre de 1953) para decir que el comentario es de segunda mano, ya que se basa, según demuestra con textos confrontados, en un manual sobre la filosofía alemana contemporánea. Marías piensa que Machado no había leído directamente la obra, y justifica: «Machado, extraordinario poeta, hombre alerta y curioso, pero ni filósofo ni con estructura mental científica, no tenía por qué saber más de Heidegger», lo cual acaso sea cierto, pero no excluye del todo la posibilidad de que hubiera leído el libro algún año antes y que, separado de su casa y de su biblioteca, en el alojamiento valenciano de la guerra, se valiese del manual como ayuda para redactar el artículo.

Tampoco el descubrimiento de Marías invalida, claro es, la tesis de Sánchez Barbudo respecto a las anticipaciones. Y en cuanto al parecer de Guillermo de Torre, para quien en Machado no hay nada que se parezca a Heidegger, sino intuiciones poéticas, la objeción más inmediata es el hecho evidente de que el poeta de tales intuiciones se sintió interesado por el filósofo considerado existencialista.

Frente a una metafísica tradicional, racionalista —escribe Sánchez Barbudo—, opone Machado una metafísica de poeta, de tono existencial, con una lógica temporal bergsoniana. Los personajes filosóficos creados por él meditan en torno al ser y al no ser; al absoluto y a la nada.

A *Martín* —a Machado— le preocupa también la materia con que el poeta elabora su obra, que es la palabra, la cual, a diferencia de la materia de otras artes —piedra, colores— es ya de por sí una significación de lo humano, debiendo el poeta infundirle nueva significación. «Entre la palabra usada por todos y la palabra lírica existe la diferencia que entre la moneda y una joya del mismo metal.» *Mairena* resalta la importancia de cuanto contribuye al acento de temporalidad, que es para él fundamental en la lírica. Defiende la rima y la medida como medios para poner la palabra en el tiempo, y exalta a Jorge Manrique frente a Calderón y, en general, frente al barroco, al que censura su pobreza de intuición, su desdeño de lo natural, su excesiva valoración de las expresiones perifrásicas y su culto a lo aristocrático.

So pretexto de una máquina de hacer poemas —invención de uno de los apócrifos—, *Mairena* combate la poesía de meros sentimientos individuales, considerándola un lujo en la cual el poeta exhibe su corazón con la jactancia que el burgués pone en la ostentación de sus bienes. La lírica, en su concepto, es siempre sentimental, pero debe tender a los sentimientos genéricos. Cuando

el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo, se empobrece. No hay sentimiento verdadero sin simpatía, afirma, dando a la palabra *simpatía* —claro está— su valor etimológico de sentir con otros. Y agrega esas ya muy conocidas frases suyas que recuerdan y manejan incluso quienes no se han adentrado en estos complejos textos de prosa machadiana: «Un corazón solitario, no es un corazón», y «Nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros... ¿por qué no con todos?» Cuando aparecieron estas páginas por primera vez, un crítico de la época —Gómez Baquero— comentaba: «Las opiniones de *Mairena* son capaces de producir una guerra civil poética» (69).

Pero no produjeron una guerra civil poética, sino que se produjo una guerra civil de verdad y, tras ella, una generación de poetas se sintió llamada a esas responsabilidades del arte y de la poesía, por lo que Antonio Machado pasó a ser ejemplo y su obra, lección.

Dicho está que Antonio Machado, en la parte más difícil, más complicada de la metafísica de *Abel Martín* y de las ideas de *Juan de Mairena,* echa unos granos de sal que nos despiertan la duda de si se estará burlando a medias de sus propias afirmaciones; burlándeose acaso de él mismo. Sea fruto de escepticismo o sea de timidez —«el escepticismo de los poetas suele ser el más hondo y el más difícil de refutar», escribe en otro momento—, ese humor contradictorio remite con el tiempo, haciéndose en los artículos de *Juan de Mairena* (1934-1936) más ocasional y desapareciendo casi completamente en los escritos de los últimos años (1936-1939).

En varias ocasiones aludió Machado —siempre por sus personajes interpuestos— a la filosofía moderna: Husserl, Bergson, Heidegger, y se observaba a sí mismo las anticipaciones que él también veía en sus poemas. ¿Se sacudió, pues, para sus adentros el calificativo de «filósofo trasnochado» que un día se dio?

Mantuvo siempre la pugna entre razón e irracionalismo. Llevó la intuición a su poética, considerándola causa legítima de las imágenes, frente a las metáforas que revisten conceptos. No arrastrado, sin embargo, del todo por el pensar bergsoniano, llegó a escribir: «Volverá a ser lo humano definido por lo racional [...] El intuicionismo moderno, más que una filosofía inicial, parece el término del antiintelectualismo del pasado siglo.» Pero creyó ver demasiado intelecto en la poesía de aquellos años —los años

(69) Gómez Baquero, «Andrenio»: *Obras completas,* PEN CLUB, Los Poetas. (Pág. 53 a 67) Edit. C.I.A.P., Madrid, 1929.

treinta— y acaso demasiada poesía en el pensamiento filosófico. Por eso escribió una página de sumo interés por la comprensión que revela de ambos fenómenos:

> Algún día —habla *Mairena a sus alumnos*— se trocarán los papeles entre los poetas y los filósofos. Los poetas cantarán su asombro por las grandes hazañas metafísicas, por la mayor de todas, muy especialmente, que piensa ser el fuera del tiempo, la esencia separada de la existencia, como si dijéramos, el pez vivo y en seco, y el agua de los ríos como una ilusión de los peces. Y adornarán sus liras con guirnaldas para cantar estos viejos milagros del pensamiento humano.
>
> Los filósofos, en cambio, irán poco a poco enlutando sus violas para pensar, como los poetas, en el *fugit irraparabile tempus*. Y por este declive romántico llegarán a una metafísica existencialista, fundamentada en el tiempo; algo, en verdad, poemático más que filosófico. Porque será el filósofo quien nos hable de angustia, la angustia esencialmente poética del ser junto a la nada, y el poeta quien nos parezca ebrio de luz, borracho de los viejos superlativos eleáticos. Y estarán frente a frente poeta y filósofo —nunca hostiles— y trabajando cada uno en lo que el otro deja.
>
> Así hablaba *Mairena,* adelantándose al pensar vagamente en un poeta a lo Paúl Valéry y en un filósofo a lo Martin Heidegger. (Páginas 226-227).

Su concepción de la poesía en los últimos años —elaborada a través de su obra, en una evolución desde el subjetivismo al realismo y a la sentencia moral— resultó vaticinadora: «Pienso que habrá un mañana poético que retorne a la objetividad y a la fraternidad. Desaparecerá el *yo* ególatra y el poeta se hará humilde ante las cosas. No las engendra el *yo* cuando las mira, porque hay otros *yos*. Hay otros ojos que me miran, que me ven.» Como ya hemos dicho y como es sabido, pocos años más tarde una amplia corriente de la poesía española discurriría por esos cauces.

ANTONIO MACHADO

SOLEDADES

POESÍAS

1903.
Imprenta de A. Alvarez.—Barco 20.
MADRID.

XII

Soledades

La primera edición de *Soledades,* libro inicial de Antonio Machado, aparece en 1903, en la colección de la revista *Ibérica* (Imprenta A. Alvarez, Barco, 20, Madrid). Sus poemas están escritos hasta 1899, esto es: hasta los veinticuatro años del poeta.

En 1907, la librería Pueyo da a la estampa la segunda edición, ampliada bajo el título de *Soledades, Galerías y otros poemas.*

Algunos de los poemas incorporados a la segunda edición se habían ido publicando desde 1903 a 1907, en las revistas *Helio, Blanco y Negro* y *Ateneo.*

En la colección Universal, de Calpe, aparece otra edición en 1919.

La estructura actual del libro, tal como se ha insertado en las *Obras completas,* tiene seis partes: «Soledades», con diecinueve poemas; «Del camino», con dieciocho poemas; «Canciones», con ocho poemas; «Humorismos, fantasías, apuntes», con quince poemas; «Galerías», con treinta y un poemas, y «Varia», con cinco poemas. En total, noventa y seis poemas.

De estos noventa y seis poemas, la mayoría (sesenta y cinco) adopta la rima asonante. También la mayoría (cincuenta y uno) presenta versificación irregular. Con ambos datos podemos deducir la iniciación de una preferencia machadiana por el uso de una suerte de silva.

El propio Machado escribió dos prólogos para este libro (70). Uno, en 1917; otro, en 1919. En el primero, habla de sus poemas de 1899 a 1902 para, aun declarando admiración por Rubén Darío, rechazar la idea de influencia. «Yo pretendí seguir camino bien distinto», dice. «Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu.» «Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo [...] que puede también, mirando hacia adentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento.»

En el segundo prólogo afirma que la «ideología dominante era esencialmente subjetivista [...] el poeta sólo pretendía cantarse a sí mismo».

Mirar hacia adentro, íntimo monólogo, subjetivismo y un hondo sentimiento, una palpitación espiritual. El poeta ha definido bien su propia obra, aunque, en líneas generales, porque la verdad es que, conscientemente o no, algunas pocas piezas presentan otra cara.

Los sentimientos que Machado expresa en *Soledades, Galerías y otros poemas* —volumen de 1907— son predominantemente melancolía, soledad y, en menor proporción y supeditados a los anteriores, frustración amorosa. Para ello se vale de un elemento exterior: el medio físico en que se mueve —paisaje, clima, estación u hora solar—, matizándolo con tonos capaces de suscitar un ambiente propicio al contagio de su propio sentimiento.

Crea, pues, el poeta un ámbito envolvente, en el que, una vez sumergido el lector, queda impregnado de su encanto. El poeta manipula impresiones paisajísticas, por supuesto. Todos hemos presenciado puestas de sol, mañanas cristalinas, anocheceres o ráfagas polvorientas. Pero Machado no está viendo esos paisajes al escribir el poema ni necesariamente el acontecer cantado se desarrolló en semejante ámbito. Lo que el poeta hace es adecuar suceso anímico con ambiente o, como muy bien escribió Bartolomé Mostaza, su paisaje es un paisaje-alma (71).

---

(70) Estos prólogos figuran en las primeras páginas de las actuales ediciones de *Poesías completas* (col. Austral, pág. 149) y *Poesías* (col. Biblioteca Clásica y Contemporánea, vol. 19).

(71) En *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 11 y 12.

Esto justifica la repetición de motivos. No sería creíble que tantos sucesos afectivos, tantas emociones, se hubieran presentado al poeta en los reiterados atardeceres que evoca, porque de los noventa y seis poemas, treinta y ocho se desarrollan en un atardecer. No. Las tardes existirían, claro, y vivirían con su impronta emotiva en el acervo espiritual del poeta, quien, al escribir un poema, echaría mano de su recuerdo, como el pintor desde su lejano estudio puede echar mano de la impresión que le dejó en la retina un día el mar, para ambientar en azul el fondo de su cuadro.

La tristeza, la soledad, los recuerdos de infancia, la huella de un amor pasado, la angustia inefable de la vida misma, se alían entonces con tardes y crepúsculos y puestas de sol y ocasos encendidos y lluviosos ponientes y tediosas horas. Si examinamos esa ambientación machadiana donde las tardes más nacen del alma atribulada del poeta que del giro solar, nos encontramos estas repeticiones (72).

Fue una clara tarde, triste y soñolienta
Es una tarde clara, casi de primavera
Es una tarde clara y amplia
Una clara tarde
Las claras tardes de estío
.....
La tarde todavía dará incienso de oro
Quema la tarde inciensos de oro
.....
La tarde cayendo está
La tarde más se oscurece
La tarde caía triste y polvorienta
Cae la tarde
La tarde está cayendo
.....
La tarde se ha dormido
La tarde tranquila

(72) Alessandro Finzi, de la Universidad de Pisa, ha tratado el tema de las repeticiones en el vocabulario machadiano en sus artículos «El análisis numérico como instrumento crítico en la poesía de A. Machado» y «Estudio para una elaboración electrónica del léxico de A. Mahado. Problemas de cuantificación y representación gráfica de los resultados» (en colaboración con Fernandino Rosselli). Son dos estudios interesantes que conozco, pero en los que no me baso, ni sigo, para los comentarios presentes. (Revista *Prohemio,* n.º I, 2 septiembre 1970, y n.º III, 2 septiembre 1972).

El pálido lienzo de la tarde
Tarde tranquila
La tarde tranquila

.....

Las ascuas mortecinas del horizonte
Las ascuas de un crepúsculo morado

.....

El sol se muere
Esta el sol en ocaso

.....

La tarde de abril se moría
La tarde está muriendo

.....

Hacia un ocaso radiante
Brilla la tarde en el resol
Oh, tarde luminosa
En la tarde risueña

.....

Una tarde parda y fría
Una tarde de soledad y hastío
Es una tarde cenicienta y mustia

.....

Una tarde horrible del mes de julio
Era una tarde de julio
La tarde es polvo y sol
La tarde roja

.....

Fue una tarde lenta
Caminos de la tarde
Me dijo una tarde de la primavera
El viento de la tarde en la arboleda

Machado es, con esta preponderancia aquí vista y dentro de este libro, un poeta de atardecer, un poeta de ocaso. Esto es: un poeta cuya tesitura se aclimata al estado sugerido por esa hora, bella y en declive, del día. Por eso la culminación de la imagen y la corroboración de esta forma de interpretarla está —según creo— en aquellas tres ocasiones en las cuales todavía va más lejos, en las que no se limita a evocar un tiempo físico acompañador, sino que lo funde e identifica consigo. Así, en el poema LXXIV, muy breve: sólo de seis versos, cuyos dos primeros dicen:

Tarde tranquila, casi
con plenitud de alma,

en el poema LXXVII, uno de los que me parecen fundamentales del libro, que comienza:

Es una tarde cenicienta y mustia,
destartalada, como el alma mía,

y en el poema «Campo», el LXXX, en el cual, saliendo fuera de su yo, con un rasgo anticipador de otras actitudes poéticas suyas, dice:

> La tarde está muriendo
> como un hogar humilde que se apaga

Quizá una vacilación ante la persistencia en esa simbología melancólica y la necesidad de abandonarla, se intuya en el poema LXXIX, de acento igualmente trágico («el alma aúlla...»), pero donde se pregunta:

> «...¿qué buscas
> poeta, en el ocaso?»

Puede entenderse como comprensión de la esterilidad que encierra semejante dirección espiritual y subsiguiente deseo de superarla.

Hay, sin duda alguna, elementos más tangibles y probablemente más inmediatos en la elaboración del poema; así, el limonero, la pared blanqueada, la fuente..., pero al manipularlos, el poeta los cambia en símbolos del ámbito andaluz que desea evocar. Porque Machado en este libro, y salvo alguna excepción, no da la sensación de querer reflejar realidades exteriores, sino de complicar esas realidades en la expresión de sus aconteceres anímicos. Por eso, cuando escribe:

> El limonero lánguido suspende
> una pálida rama polvorienta
> sobre el encanto de la fuente limpia,
> y allá en el fondo sueñan
> los frutos de oro.

no está, en realidad, describiendo la arboricultura andaluza, sino introduciéndonos poco a poco en el recuerdo de su infancia, que es el promovedor del poema. Entonces comprenderemos que el adjetivo *polvorienta* adquiere un sentido temporalista, muy por sobre el real que provenga del campo seco o del huerto en abandono, y que no son los limones —los frutos de oro— los que sueñan «allá en el fondo» —¿en qué fondo?—, sino él mismo quien, en el fondo de su recuerdo, sueña los limones de una cosecha muy lejana.

Esta simbiosis es la que justifica que la tarde del poema «En el entierro de un amigo» sea una *tarde horrible,* y la de un ingrato recuerdo infantil sea *parda y fría.* El mismo tedio, la misma aversión a la tabla de multiplicar sentirían los niños en tardes azules y

templadas, pero la ingratitud del recuerdo no hubiera hallado, al expresarse, su clima idóneo.

El sentimiento de desolación que mueve al poeta le lleva —le llevó siempre— a considerarse un exiliado del optimismo juvenil. Aún teniendo pocos años —menos de treinta— reincide en expresiones que denotan su juventud perdida. Se debe, sin duda, a su escepticismo y a su naturaleza melancólica. No es tampoco adicto a poetizar sensaciones —lo que le separa del modernismo, pese a los rastros que de ese movimiento no pudo evitar— y su prematuro cansancio le inclina hacia una poesía en la que el entusiasmo juvenil no tiene nada que cantar. Existiría, claro, y en algunas épocas hemos visto al poeta inmerso en las inquietudes de una activa bohemia, pero no era ésa la zona de su vida que deseaba convertir en materia poética. *Soledades* es un libro de poeta joven que canta la elegía de esa misma juventud. Su ánimo no se sentía —al escribir, al menos— exultante, y reconoce en un poema —«Coplas mundanas»— que no hay sino una juventud, y que «la de dentro es la de fuera».

En otro poema exclama: «¡Cuán tarde ya para la dicha mía!», pero, paradójicamente, confía en recuperar algún entusiasmo en otra edad, porque afirma: «Yo alcanzaré mi juventud un día.» Es muy probable que aquí Machado esté identificando su juventud y satisfacción amorosa. Pero, de momento y dentro de este libro, se lamenta:

> ¡Juventud nunca vivida
> quién te volviera a soñar! (LXXXV)

Este verso último es importante. El poeta no dice «quién te volviera a *vivir*», o a *gozar, ganar, alcanzar...* si deseaba rima consonante con un infinitivo de la primera conjugación. Dice *soñar,* de donde deducimos que lo que echa de menos son las ilusiones, porque en el vocabulario machadiano, y como ya hemos visto antes, *sueño* es igual a ilusión, a proceso imaginativo. Por todo ello, cuando en el hermoso poema «El viajero» alude a la juventud que perdió el personaje («el querido hermano»), comprendemos que es en la suya propia en la que el poeta piensa cuando la califica de «pobre loba», de «blanca juventud nunca vivida».

Paralelamente acude a la adjetivación de poeta, con insistencia visible, el calificativo *viejo* (73). Unas estadísticas de su uso nos acercan a casi cuarenta veces: es el adjetivo más prodigado. ¿Viejo es

(73) Oreste Macrí ha tratado el uso del adjetivo *viejo* en su libro *Poesie di Antonio Machado.*

aquí lo contrario de joven? Por supuesto que no siempre. *Viejo* se asocia con frecuencia a la acción del recuerdo, y conviene examinar su utilización.

En siete casos se refiere a lugares urbanos: *calles viejas, vieja cancela,* una *plaza vieja,* el *viejo paredón, vieja plaza,* la *vieja aldea.* Se trata de rincones ciudadanos que suscitan recuerdos en el poeta, no construcciones ruinosas, y el adjetivo tiene la misión de profundizar en el tiempo el núcleo motivador.

El mismo carácter presenta cuando califica elementos de paisaje; unos, que permanecen (*viejo bosque,* los *montes viejos*), otros, que se repiten de forma semejante *(la tarde de verano vieja, al infinito viejo, las viejas moscas).*

Hay también elementos inmateriales que afloran inesperadamente con toda su lejana carga emocional *(ilusión cándida y vieja; viejos amores; vieja angustia; dolores viejos; amarguras viejas),* y otros más perceptibles que son llamados así *(historias viejas; viejas cadencias; lágrimas viejas)* en calidad de compañía constante.

A veces surgen *(daguerrotipos viejos; cursilerías viejas)* como sombras de tradición familiar. En ocasiones, el adjetivo es puro símbolo, tal en la expresión «la orilla vieja», aludiendo a la vida, o en el endecasílabo «la vieja vida en orden tuyo y nuevo», donde el vivir insoslayable *(viejo)* aspira a encontrar otra ordenación.

Tres veces se atribuye el poeta a sí mismo, indirectamente, el adjetivo. «Mi corazón como muralla vieja»; «mis viejos mares duermen»; «caminante viejo», reincidiendo con ello en sus sentimientos de nulo fervor juvenil, y habla de un mendigo que tiene «más vieja que la iglesia el alma».

Por último, en más de media docena de casos *viejo* es un recurso estetizante, de gusto modernista: *viejo atril; viejo falucho; viejo salterio; la piedra vieja y santa; noche, amada vieja; álgebra vieja de amores; el sol reía su risa más vieja; como el traje de una fiesta apolillado y viejo...* El modernismo, en su versión más sentimental —que fue la que ungió a Antonio Machado y, en buena parte, a Juan Ramón Jiménez— se escora hacia una belleza algo decadente. También el Juan Ramón de *Rimas de sombra* —en 1900— se asoma a la verja de un parque viejo; también sus pastores de *Arias tristes* —en 1903— tocan un aire viejo y quejumbroso, y también las tardes de *Jardines lejanos* —en 1904— tenía fondos de grises viejos. Y «el viejo aroma de mis viejos lirios» que guarda un endecasílabo machadiano del poema XXXIV («Me dijo un alba de primavera») no difiere mucho de «un olor de jazmín», que «sólo queda» en el silencio de un «Patio» juanramoniano.

La verdad es que, aunque Machado quisiera «seguir camino bien distinto» —conforme protestó en su aludido prólogo— y aunque, en efecto, lo consiguiera al fin, las ráfagas modernistas en este libro —y alguna que otra vez en los siguientes— eran inevitables. El propio motivo de la fuente, que tan machadiano ha llegado a ser por cómo le ha acompañado, contrapunto paisajístico del devenir temporal, ya en su fluir, ya en su canto, no soslaya del todo el clisé modernista. Siempre tiene una bella fuente a mano el poeta para ornar el ámbito propicio y que se compadezca con su estado melancólico, como en el laberinto de los boscajes de la *Sonata de Otoño,* de Valle-Inclán —también de 1902—, «cantaba la fuente como un pájaro escondido» en un alarde preciosista.

Más de veinte fuentes vierten su poético encanto en *Soledades.* Siete tienen función sonora:

La fuente sonaba
La fuente cantaba
En risa de fuente
La fuente sonora
El agua de la fuente de piedra no deja de reir
Los llantos de las fuentes
Suena el agua en la fuente de mármol

Otra es, por el contrario, un testigo inaudible:

Está la fuente muda

Hay seis que manan, y su encanto reside en que no sabemos si es la linfa o es el tiempo lo que corre por su vena:

La fuente vertía en el blanco mármol
La fuente vertía su eterno cristal de leyenda
Una fontana fluía
El agua de la fuente resbala, corre y sueña
El agua brota en la marmórea taza
El agua de la fuente sobre la piedra tosca

Cinco veces más alza su visible presencia, su perfil integrado en el paisaje, bien con solidez material:

Pretil de piedra de la fuente

Las fuentes de piedra

bien con bellos rasgos:

Fuente verdinosa
El yerto sol sobre una fuente helada

o en la complicación de una escultura mitológica:

> La fuente con su alado y desnudo amor de piedra

que debe de ser alusión a una fuente concreta que el poeta conocía.

Por dos veces abren las fuentes machadianas su valor poético puro, esto es: sin soñar, sin fluir, sin significar escultóricamente. Una vez nos habla de «el encanto de la fuente», y otra, de lo que «en el fondo de la fuente sueña». También tiene cierto deje modernista la ternura con que, en un poema, le llama «hermana la fuente», y dialoga con ella.

De sensualidad modernista —siendo él un poeta que procuró huir de la sensualidad— son imágenes, versos y hasta poemas enteros de *Soledades*. Cuando el verano «su lanza blande», cuando «la gloria del ocaso es un purpúreo espejo», cuando «sentí la espuela sonora de mi paso», cuando vio «el oro de tu aljaba», cuando «cual tenue ligera quimera corría / la nube que apenas enturbia una estrella», cuando están «dos hadas laboriosas / hilando de los sueños los sutiles / copos en rueca de marfil y plata», la huella parece estar bastante visible.

Hay, en efecto, imágenes de gusto modernista, como hay serventesios alejandrinos de rima consonante aguda, y musicales dodecasílabos. Hay salterios y floridas preces y trenzas lascivas. Lo mismo podemos señalar en algunos temas: el de la balada de las hermanas en el mirador («Abril florecía»), que está en la línea de Villaespesa, o el de los mendigos en el atrio marmóreo, que está en el aire de Valle Inclán.

Sobre todo ello, flota la personalidad del poeta, sobrecogiéndonos con lo que él juzgaba materia más auténtica de poesía, intuición penetrada en los universales del sentimiento humano.

> Y algo que es tierra en nuestra carne siente
> la humedad del jardín como un halago

versos que nos funden a la materia cósmica, que nos integran en el latido telúrico. O la desolación acongojadora: (poema LXXIX).

> Desnuda está la tierra
> y el alma aúlla al horizonte pálido
> como loba famélica. ¿Qué buscas
> poeta, en el ocaso?

Esa concepción del alma como una loba hambrienta —¿hambrienta de Dios? ¿Hambrienta de ilusiones? ¿Hambrienta de

amor?— que aúlla a la puesta del sol, cobra una fuerza agobiante de angustia existencial que, dentro del libro, veo culminando en el poema LXXVII («Es una tarde cenicienta y mustia»), transcrito en el capítulo del tema religioso.

> Amargo caminar, porque el camino
> pesa en el corazón. El viento helado
> y la noche que llega...

sigue el poema LXXIX. Camino = vida; viento helado = tiempo; noche que llega = muerte.

Algunos otros poemas de *Soledades* lo que nos recuerdan es el aura becqueriana. Sabemos que, en la vecindad de su niñez, frecuentó las visitas familiares un amigo del hermano de Bécquer, y que lecturas de la obra del poeta de las *Rimas* se prodigaban en las veladas domésticas. Estos leves toques —alguno señalado ya por la crítica— los veo yo, por ejemplo, en el poema IV («En el entierro de un amigo»).

> De los gruesos cordeles suspendido,
> pesadamente, descender hicieron
> el ataúd al fondo de la fosa
> los dos sepultureros.

Algo me recuerda la Rima LXXIII, de Bécquer: «Dios mío, qué solos se quedan los muertos», que, entre otras cosas, coincide en el mismo asonante en e-o.

También el «Tenue rumor de túnicas que pasan», con sus aliteraciones, del poema XXV, y el «Desde el umbral de un sueño me llamaron», del poema LXIV, tienen cierto sonido al poeta de las *Rimas*. Acaso ocurra que la actitud del poeta de *Soledades* se asemeja un poco a aquella otra reflejada en la Rima LVI: «El alma, que ambiciona un paraíso, / buscándoles sin fe.»

Como una cuña en este libro de melancolía modernista que por la fuerte personalidad del poeta se agrava de angustia existencial, en este libro subjetivo donde el poeta sueña recorrer las galerías del alma, penetra una visión realista. Es la del poema número II, uno de los más avanzados en fecha de redacción, pese a que se coloca delante. Canta el poeta a las gentes campesinas de los lugares que recorrió, y se le siente compartir su destino. Lo que es en este poema solidaridad con las gentes, diríamos que es en el IX («Orillas del Duero») solidaridad con las tierras. Canta los pequeños rastros —hierbas, flores humildes, cigüeñas en la torre, chopos junto al río— que hermosean la geografía, y cierra el poema con un «¡Hermosa tierra de España!» que sintetiza anticipadamente el gran amor que respirará su obra.

Otra anticipación es un atisbo burlesco, más adelante ingrediente de varios poemas, que aquí contempla, mezclándolo con lo que le queda del recuerdo infantil, el vuelo de las moscas sobre los vulgares objetos de la vida diaria.

Y en esa cabeza de puente que el realismo establece en la tierra de *Soledades,* un poema que se torna simbólico —«La noria»—, y un poema —«El cadalso»—, cuya agria descripción cobra trazos de pintura negra. Con razón, algunos críticos —y sobre todo Paul Ilie— han creído ver contactos entre algunos aspectos de la poesía de Machado con el pintor Gutiérrez Solana.

La aurora asomaba
lejana y siniestra.

El lienzo de oriente
sangraba tragedias
pintarrajeadas
con nubes grotescas.
.....
En la vieja plaza
de una vieja aldea,
erguía su horrible
pavura esquelética
el tosco patíbulo
de fresca madera...

La aurora asomaba
lejana y siniestra. (XLVII)

El tema no es ocasional; preocupaba al poeta, puesto que lo aborda también en *Campos de Castilla* («Un criminal») y en el *Cancionero apócrifo* («Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela»). En esta primera ocasión se trata de un cuadro sucinto: llega el alba como vaticinio funesto, hacia la mañana de una ejecución. Durante la noche, alguien alzó el tinglado mortífero. Fiel a su manera de hacer, el poeta asocia los sucesos humanos al paisaje: la amanecida no es neutral, no llega indiferente al acontecer histórico, sino que se pintarrajea siniestramente con nubes rojas que, para mayor escarnio, son grotescas. Con la grotesca mueca de la muerte, pensamos. Tampoco el poeta es neutral, tampoco llega indiferente. Lo más probable es que desconozca quién sea el reo; ignorará asimismo la causa. Pero con la simple y escalofriantemente sobria descripción, nos hace comprender, sin saber bien por qué ni cómo, que opone cuando menos reservas y reparos al «arte de matar» que de legajos y expedientes, de libros y sentencias

se deduce en triste ejercicio. Ya al final, un verso sorprendentemente sugestivo apunta un dato que redobla el efecto emocional. El patíbulo era «de fresca madera». Y vemos el pueblecito serrano; vemos los umbríos pinares, el robledal oscuro entre cuyos troncos creció este recién cortado —«fresca madera»— para el amargo menester al alba. Apresurada desbastación del leño: el cadalso queda *tosco.* Las gentes leñadoras van y vienen con sus hachas, sus sierras, sus cantares opacos. Y en el vivo paisaje rural, el tachón de la horca.

Por último, recordemos otro poema que, sin abandonar el mundo del recuerdo, y aun del sueño, muestra un tono realista. «Recuerdo infantil» —V—, que está entre las más conocidas piezas del poeta. También de gran economía en la expresión, sus descripciones son breves y penetrantes. La triple calificación es frecuente en Machado (pero ello no se contradice con la economía verbal, porque el adjetivo más que calificador es definidor) y, con ella, el maestro que nos pinta es «mal vestido, enjuto y seco». (En otros poemas, la descripción se ciñe en tres verbos: el agua «resbala, corre y sueña».) En verdad que *enjuto* y *seco* pueden querer decir lo mismo, pero si al primero le damos sentido físico —delgado—, al segundo debemos darle sentido moral: desabrido y amargado por la desilusión y la injusticia con que se trataba —y aún se trata— socialmente a una clase «mal vestida» y «enjuta» por mal pagada.

En «Recuerdo infantil», el poema invade el campo recordado —pasado— de su tedio escolar con su disgusto de adulto —presente—. Esa mezcla de tiempos cierra el paso a toda luz de infancia. Son niños tristes, presas de la monotonía, los que recitan la lección. El ambiente, como es habitual, se suma con sus tercos efectos ensombrecedores. La pigricia viaja desde el mundo del poeta que escribe al mundo del pequeño escolar que fue, para implantar allí sus estragos deprimentes. Desde la pared, la estampa mural de Historia Sagrada no podría ser otra: la escena de Caín. También el motivo que acosa las preocupaciones del poeta adulto obtiene así su efecto traslaticio desde el rincón evocado. Creo, pues, que en este poema donde el ingrediente temporal no parece muy ostensible, tiene, en virtud de estos fenómenos, una gran importancia. Son dos tiempos superpuestos, uno de los cuales suministra la anécdota, en tanto que el otro le traslada su talante sombrío.

Y este es el primer libro del poeta; éstas, las galerías por las que —empleemos su modo de describir—, por las que pasa, rememora y sueña.

ANTONIO MACHADO

: : CAMPOS : :
DE CASTILLA

MADRID
RENACIMIENTO
SOCIEDAD ANÓNIMA EDITORIAL
Fuencarral, 8.
1912.

XIII

Campos de Castilla

Después de que *Soledades,* de 1903, se convierte en *Soledades, Galerías y Otros Poemas,* en la edición de Pueyo de 1907, Antonio Machado, ya metido plenamente en Soria, escribe *Campos de Castilla,* que edita «Renacimiento» en 1912, el año de la muerte de Leonor. Llegan los ejemplares aún a la ciudad castellana, de la que salió definitivamente en el otoño.

A este libro se le añade en la edición de *Poesías Completas* la obra posterior, hasta 1917. Considerado en su conjunto (1907-1917), forman su índice cincuenta y seis poemas, si bien algunos se subdividen en varios; así, «La tierra de Alvargonzález» cuenta cuarenta y un romances; «Proverbios y cantares», cincuenta y cuatro poemitas; «Parábolas», ocho, y «Campos de Soria», nueve.

El mismo año 1917 escribió don Antonio un breve prólogo. Aunque no es muy preciso, revela otra manera de concebir la poesía diferente a la de *Soledades.* Le mueve un deseo de escribir «poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo propias, vivan no obstante por ellas mismas»; a sus poemas llevará también —dice— su preocupación española, su amor a la naturaleza y sus meditaciones sobre los enigmas del hombre y el mundo.

Parece, pues, obvia la evolución. Quiere salir —poca duda cabe, porque lo dice él mismo— del mundo ególatra, de la pura ensoñación; ha comprendido que el poeta no debe evadirse de la vida real a una suerte de mundo quimérico. Se está convenciendo —se

convencerá pronto del todo— de que no son sólo emociones íntimas y personales, sino, también, sentimientos comunes frente al mundo de todos lo que la poesía puede expresar. Y Castilla se le revela no sólo estética, sino éticamente, humanamente y hasta socialmente.

Es muy posible que tenga razón Sánchez Barbudo al suponer la coeficiencia del sentimiento noventaiochista en auge y de la satisfacción amorosa personal por aquellos años; paliada por el matrimonio su soledad y su tristeza en desamor —promotores de tantos poemas del libro precedente—, le quedarían los ojos disponibles, por así decirlo, para mirar más objetivamente, más fuera de sí. La muerte de Leonor abre en la obra otro lapso intimista, para reaccionar poco después en amargas piezas testimoniales y constatadoras.

Me parece a mí que el gran cambio de un libro a otro se resume en una simple mutación de términos: en lugar de darnos con el paisaje fe de su alma, nos da con su alma fe del paisaje. Esto último es lo que vino a decir Azorín cuando escribió sobre *Campos de Castilla:* «el poeta se traslada al objeto descrito y en la manera de describirlo nos da su propio espíritu».

Sugestionado por la emoción del paisaje castellano, penetrado de su grandeza y de su fondo trágico. Machado decidió cantarlo en unos poemas tan graves y tan hermosos que imprimen carácter al libro —a más de darle el título—, pero que no son su único tema.

En efecto, la pura incorporación paisajística se cumple en los dos poemas titulados «Orillas del Duero» y «A orillas del Duero» (el que comienza «Mediaba el mes de julio» y el que tiene por verso inicial «Primavera soriana, primavera»), «Las encinas», «En abril, aguas mil», «Amanecer de otoño», «Noche de verano» y algunos fragmentos de «Campos de Soria», que tiene nueve partes. Tales poemas adoptan una forma que llamaríamos peripatética: son fruto de largos paseos, de idas y venidas por los caminos en contacto vivo y directo con la geografía, mirando casi franciscanamente la humilde botánica, la rudimentaria agricultura y los modestos hogares rurales.

Es raro, no obstante, que el poeta mantenga una contemplación pura —esto es: que se limite a la captación visual—, sino que lo frecuente es una dinámica temporal actuando sobre lo visto, que supone la proyección histórica retrospectiva:

Castilla varonil, adusta tierra,
Castilla del desdén contra la suerte,
Castilla del dolor y de la guerra,
tierra inmortal, Castilla de la muerte. (CII)

Este empapamiento de substancia historicista no resulta nunca demasiado enfático, porque el posible énfasis se contrarresta en seguida con una entrañable visión realista:

Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora. (XCVIII)

y con una emocionada comprensión de los aspectos humanos, con lo cual los poemas ya no se quedan en la mera incorporación del paisaje, sino que asumen la presencia del hombre y su paso y sus afanes en las tierras contempladas. En esa línea están «Por tierras de España», «El Dios íbero», «Fantasía iconográfica», «Un criminal», «En el tren», «Pascua de Resurrección» y algunos de los fragmentos de «Campos de Soria», además de «La tierra de Alvargonzález», del cual convendrá hablar por separado.

Ya no es sólo el paisaje, sino que notamos cómo la evocación se suscita también desde una problemática humana, adherida a la tierra como la uña a la carne. Machado no puede cantar la una sin la otra. Porque tierra y hombre son, en una visión historicista como la suya, inseparables. Con qué ternura nos lo recuerda al dirigirse a las muchachas campesinas, a las «madrecitas en flor»: flor»:

¿No han de mirar un día en vuestros brazos
atónitos el sol de primavera
ojos que vienen a la luz cerrados
y que al partirse de la vida ciegan?
¿No beberán un día en vuestros senos
los que mañana labrarán la tierra? (CXII)

Y se acumulan crisis económicas («Hoy ve a sus pobres hijos huyendo de sus lares»), transformaciones sociales («la madre en otro tiempo fecunda en capitanes / madrastra es hoy apenas de humildes ganapanes»), rasgos etnológicos («pequeño, ágil, sufrido, los ojos de hombre astuto»), observaciones psicológicas («los ojos siempre turbios de envidia o tristeza / guarda su presa y llora la que el vecino alcanza»), lacras colectivas como la codicia o la miseria, como la injusticia y la sombra de Caín, impregnando los versos de sentido humano y testimonial. Así como ve la penuria económica, ve la penuria moral y refleja, con piedad, las «pobres maldades» y las «misérrimas virtudes».

Por eso, otro haz de poemas, dentro de la contemplación del paisaje y de la presencia en él de la huella humana, se acerca y compadece (ya sabemos que *compadecer* es *padecer-con*) a las gentes más humildes o más castigadas. Recordemos piezas como «El hospicio», «Un loco», «Un criminal» o «El tren».

En esa entrañable comprensión del paisaje y de sus elementos humanizadores juegan un papel fundamental los árboles. Sentimos que árbol y hombre se identifican, que el paso del tiempo sobre el árbol es el paso del tiempo sobre nosotros mismos, y la pequeña rama verdecida nos lleva a esperar, como el poeta dice, «otro milagro de la primavera». La encina es el campo mismo, la sencillez trabajadora, el estado llano y la sufrida ley moral del propio vivir:

> Brotas derecha o torcida
> con esa humildad que cede
> sólo a la ley de la vida
> que es vivir como se puede. (CIII)

Mientras, «el robre es la guerra», «el pino es el mar y el cielo», las palmeras «el sol y la lejanía», y las hayas son las leyendas oscuras y medrosas. No en balde vemos a los parricidas de «La tierra de Alvargonzález» cómo «huyen hacia los hayedos». En cambio, los chopos son «liras de la primavera». En la dendrografía machadiana, el naranjo y el limonero evocan siempre la edad infantil, en tanto que el olivo recrea la claridad andaluza y los chopos y los álamos rejuvenecen la soledad de Castilla, ya meciéndose junto al río, ya exhibiendo las grabadas iniciales de los enamorados, contagiándonos siempre su clara vida rumorosa.

Pero ya se ha dicho que *Campos de Castilla* es un libro muy variado. Buen número de poemas son los que se incorporaron en la segunda edición, y por tanto están escritos después de 1912, fuera ya de Soria. Consecuencias: que algunos de los paisajes son andaluces, no castellanos. Tal acontece en «Noviembre 1913», en «Los olivos», y en otros que, reflejando la geografía soriana o la andaluza, incorpórase de nuevo el aire nostálgico que tanto conturbó al poeta. En «Recuerdos», es Soria vista —o soñada— a través de la vega del Guadalquivir, y en «Caminos» lo que importa del paisaje es no poderlo ya recorrer en compañía de la amada. El recuerdo de ésta, que acababa de morir, se une inseparablemente al panorama geográfico en que transcurrió aquel amor, de suerte que Leonor y Soria serán, en un pequeño manojo de poemas, una misma evocación.

> ¿No ves, Leonor, los álamos del río
> con sus ramajes yertos? (CXXI)

Porque se siente extranjero en los campos de su tierra, ya que el amor le hizo sentir una nueva patria allá «donde corre el Duero». Machado, con ánimo decaído, vuelto a esa melancolía, tan suya, como una herida que la pérdida de su mujer le abre de nuevo, mirará por sus entornados ojos de dolido soñador, sobre las tapias encaladas de su retiro de Baeza, la tierra de Soria, y allí «el alto Espino donde está su tierra», esto es: el cementerio, al que pide a José María Palacio, su «buen amigo», que suba «una tarde azul», «con los primeros lirios y las primeras rosas de las huertas». El poema —CXXVI—, firmado en Baeza el 29 de abril de 1913 —antes de cumplirse el año de la muerte de Leonor— sigue una técnica de interrogación aseverativa. Va preguntando lo que sabe, o supone: el curso creciente de la estación primaveral en el paisaje querido y recordado. Si no le temblara tanto el labio del verso por la emoción que sube desde la íntima herida, sería una perfecta composición geógica (74). Pero todo es reflejo del amor perdido, que duerme en ya definitiva fusión con aquellos campos.

El tema castellano, en su versión más objetivada, vuelve en los elogios a Azorín, y, en cierto modo, en la composición «La mujer manchega», donde irrumpe una Castilla distinta, nada trágica, Castilla la Nueva, vinícola y hacendosa, con la inevitable luz cervantina, tan bien vista por el noventaiocho y, sobre todo, por Unamuno. Pero es el amor, no la heroicidad ni la locura, el amor sosegado de una musa ordenadora que «alinea los vasares» y que «las cuentas de la plaza anota en su diario», el que impregna de cotidianidad el poema, poniendo además su estetoscopio sobre el corazón de una realidad social, como hará, con más grave diagnosis, en «El mañana efímero», «Una España joven», «España en paz», «Del pasado efímero», piezas muy representativas del pensamiento machadiano, a las que se ha hecho referencia en otros capítulos.

La variedad de *Campos de Castilla* da aún de sí más aspectos. Uno de ellos, las meditaciones filosóficas, afloradas en «Poema de un día», el poema profesoral que comentamos páginas antes, y muy patentes en «Proverbios y Cantares», que inaugura la zona de poesía gnómica. Algunos de estos breves poemitas reflejan directamente sus lecturas sobre una cuestión de filosofía, como el neoplatonismo, que Machado rechazaba:

> Dicen que el ave divina,
> trocada en pobre gallina,

(74) Luis Felipe Vivanco y Claudio Guillén han estudiado estas características del mencionado poema.

por obra de las tijeras
de aquel sabio profesor
(fue Kant un esquilador
de las aves altaneras;
toda su filosofía
un *sport* de cetrería),
dicen que quiere saltar
las tapias del corralón,
y volar
otra vez, hacia Platón.
¡Hurra! ¡Sea!
¡Feliz será quien lo vea! (CXXXVI)

Otros recaen en sus sueños de fe, del Dios que se lleva en la propia ansia de divinidad:

Ayer soñé que veía
a Dios y que a Dios hablaba;
y soñé que Dios me oía...
Después soñé que soñaba. (CXXXVI)

Algunos críticos suponen que, tras la muerte de Leonor, Antonio atraviesa una nueva crisis de religiosidad o, si se quiere, un acuciamiento en su sed divina, lo que no tendría nada de particular, porque cuando sentimos el vacío de la muerte tan de cerca, a todos nos produce vértigo. En cualquier caso, no parece que obtuviera sino parvo consuelo:

Bueno es saber que los vasos
nos sirven para beber:
lo malo es que no sabemos
para qué sirve la sed. (CXXXVI)

A esa serie, en la línea temporalista, pertenece el tan famoso:

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace el camino al andar.
Al andar se hace camino
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar (CXXXVI)

que es una versión personal de la metáfora del río, de Heráclito: todo pasa, no volvemos a bañarnos en el mismo río ni volvemos a pisar la misma senda. Nuestras vidas no son los ríos —como en Manrique—, sino las estelas en el mar, que se borran inevitablemente. Poema del cual es posible obtener, dentro de su melancó-

lico sentido del tiempo en huida, la consecuencia moral del valor de nuestros propios actos, porque nada se nos da hecho, sino que todo hemos de hacerlo andando. Frente al verso aristocrático y modernista de su hermano Manuel —en *Adelfos* (75)—, según el cual «no se ganan, se heredan elegancia y blasón», el verso democrático —y noventaiochista— de Antonio, asegurando que «se hace el camino al andar».

Un aspecto más, orientado hacia lo que va a recoger el *Cancionero apócrifo* en alguno de sus poemas, es la nota burlesca de las «Coplas a la muerte de don Guido», con su intención crítica, que muchas veces acudirá a las páginas de *Juan de Mairena*.

Parte muy notable de *Campos de Castilla* es «La tierra de Alvargonzález», que se publicó en la revista *La Lectura* (número XII) el año 1912, y que volvió a editarse como pieza exenta por la *Editorial Nuestro Pueblo,* en Barcelona, el año 1938, y en la colección «El ciervo herido», en La Habana, el año 1939.

La revista *Mundial Magazine,* de París, publicó en su número 9, de aquel mismo año de 1912, el cuento-leyenda, en prosa, escrito por Machado con el mismo tema e igual título, antes que el romance. Algunas ediciones actuales de las *Poesías Completas* incluyen esa versión, juntamente con la más conocida en cuarenta y un breves romances, con setecientos doce versos, que componen un verdadero romancero, como Machado se propuso (76)

Si la intención: un romancero sobre la tierra castellana, encaja perfectamente en el clima literario del noventaiocho, el tema de la codicia y de la envidia no está menos motivado. Machado lo resuelve en su estilo más peculiar, y con un alarde de concisión y expresividad en las impresionantes descripciones. Quizá este escuetismo se viera facilitado por el paso de la prosa al verso de ocho sílabas, que, a fragmentos, es casi transcripción, dada la acomodación del castellano al ritmo octosilábico. En esa conversión algo se produjo curioso, porque los versos «Mucha sangre de Caín / tiene la gente labriega», procedentes de unas frases en prosa, no se justifican del todo: los asesinos matan al padre, no al hermano. En la narración sí hay fraticidio; en el romance, no. O a don Antonio se le olvidó ese detalle, o no quiso renunciar a los dos octosílabos que le habían salido tan redondos.

---

(75) *Antología,* de Manuel Machado, antes citada. Pág. 12.

(76) David William Foster, de la Universidad de Misouri, ha estudiado este romancero en un artículo aparecido en la *Revista Nacional de Cultura,* de la Universidad de Caracas, n.º 166, octubre, diciembre 1964, págs. 98 a 110, con el título «Una contribución machadiana al romance español».

Encontramos algunos rastros de la primera poesía machadiana, como unas hadas hilanderas que manipulan las vedijas del sueño o «una tarde parda y fría» de noviembre, igual que la del invierno de «Recuerdo infantil» de *Soledades*. Dentro del realismo de la descripción, la poesía simbolista de Machado deja sus hermosas muestras: entre los niños, como una oscura premonición, vemos «un cuervo de negras alas», y el mito del fuego, evocado en la lumbre que no se enciende por las manos de los niños que serán parricidas, sino por las del hijo bueno. El tema aquí se complica y cobra fuerza trágica, al planear el destino fatalmente sobre esos dos hijos que de mayores matarán al padre y arruinarán la hacienda. El romance evoca un ajusticiamiento, como en otros momentos de la obra de Machado, y un ramalazo tétrico por los bosques de hayas, recuerda las alusiones en el poema «Las encinas». Un verso: «Hermosa tierra de España», nos trae a la memoria el mismo, empleado en un poema de 1907. La descripción de los campos primaverales responde a la geórgica exactitud de otras piezas del poeta, así como la vuelta de Miguel, el hermano menor, que se fue a América, se aproxima a «El viajero», de *Soledades*. Si a esto añadimos la dramática visión de las tierras pobres de Castilla («tierras pobres, tierras tristes / tan tristes que tienen alma»), la perfecta adecuación de este romance a la personal poesía de Machado es evidente, al punto de que quien conociera sólo «La tierra de Alvargonzález» podría decirse que conocía los aspectos fundamentales de la obra del gran poeta.

Desde el punto de vista formal, *Campos de Castilla,* el segundo y acaso más alto e importante libro de Antonio Machado, acumula en su variada composición más elementos retóricos que los empleados hasta entonces. Por elementos retóricos —palabra frecuentemente mal empleada— no debe entenderse artificiosidad, ya que, al contrario, en algunos poemas llega a una palabra escueta, a una mera enumeración, a una descripción directa que le ha granjeado la atribución de cierto prosaísmo por parte de algún sector de crítica. Tampoco debe entenderse exceso de énfasis; en mi sentir, lo enfático se contrarrestra aquí siempre con la emoción humana de lo humilde, que no falta nunca, como ya se anotó. Al decir, pues, elementos retóricos se quiere dar a entender mayor afán constructivista del poema, como consecuencia de que el propósito no es expresar una emoción de índole llamada inefable (un estado de alma) a la cual le van bien las medias palabras o alusiones. Aquí se pretende comunicar emociones motivadas en realidades tangibles. Si la temática de lo inefable es aquello que no se puede *fablar,* hablar o decir, esta otra temática es *fablable,* hablable o decible y por eso, sin mengua de su sobriedad

habitual, Machado emplea un verso más hecho, más construido. El número de composiciones de arte mayor —serventesios y pareados— es aproximadamente el cincuenta por ciento más que las de arte menor, prevaleciendo sobre ambas el número de composiciones de versificación irregular, que sobrepasa la mitad del conjunto. Este tipo de composición irregular cual es la silva se adapta bien al propósito narrativo y descriptivo que mueve al poeta.

Al contrario de lo que ocurre en *Soledades,* en *Campos de Castilla* es bastante mayor el número de poemas con rima perfecta o consonante que el de rima asonantada o imperfecta. Un solo soneto hay en el libro: el muy modernista —por atemperación al tema— de catorce sílabas, dedicado a *Flor de Santidad,* de Valle Inclán. Machado no ha comenzado aún a volcar su poesía en el molde riguroso del soneto: lo hará poco después, logrando algunos antológicos. *Campos de Castilla* recoge varios romances, generalmente breves. Los más señalados son, por supuesto, los que integran «La tierra de Alvargonzález». Sabido es que por aquel entonces pensó Machado —y escribió— que el romance podía ser la suprema expresión de la poesía, y proyectó escribir un nuevo romancero.

Con este libro Machado está culminando su obra poética. Tiene cuarenta y dos años. Su tercera etapa alcanza hermosas muestras, sin duda, pero es ya menor en extensión. Comenzará a escribir más prosa —sus parrafadas de *Abel Martín* y *Juan de Mairena*— y menos versos. ¿Se siente más urgido por la necesidad de expresar conceptos que intuiciones? Nunca abandonará el poema del todo, sin embargo, y ya hemos visto que los escribió hasta el último día. Pero él mismo sintió, ya en 1913 —a los treinta y ocho años— que no tenía «la voz que tuve antaño»; se lo dice a Xavier Valcarce, en un poema —CXLI— evidentemente exagerado, fruto de su pesimismo, de su modestia, de su sentido de apagamiento u ocaso vital —la tarde, como la vida, podíamos decir—, pero fruto también, acaso, de una premonición misteriosa. «El alma del poeta se orienta hacia el misterio».

Después de 1913 escribiría aún mucho, sin embargo. Entre otras cosas, su tercer libro: *Nuevas canciones,* del que vamos a ocuparnos seguidamente.

ANTONIO MACHADO

NUEVAS CANCIONES

EDITORIAL MUNDO LATINO

Portada de «Nuevas Canciones» (1.ª edición).

XIV

Nuevas canciones, y otros poemas

I. Nuevas canciones

La primera edición de *Nuevas canciones* se debe a la editorial *Mundo Latino* y apareció en 1924. Se forma con un relativamente extenso poema dividido en siete partes, titulado «Olivo del camino»; nueve brevísimos poemas de arte menor, bajo el título de «Apuntes»; cinco canciones llamadas « Hacia tierra baja»; siete pequeños poemas agrupados como «Galerías»; la composición «La Luna, la sombra y el bufón»; diez «Canciones de tierras altas»; otras catorce «Canciones»; seis «Canciones del alto Duero»; noventa y nueve «Proverbios y cantares»; los poemas «Los Ojos» y «El viaje» («Parergon»); tres sonetos con el epígrafe «Glosando a Ronsard»; otros seis sonetos; el poema en tres partes «En la fiesta de Grandmontagne»; los poemas al escultor Barral y a Julio Castro; «En tren. Flor de verbasco»; «Bodas de Francisco Romero»; ocho «Soledades a un maestro»; sonetos a Valle Inclán y «A Eugenio d'Ors», y cuatro de «Los sueños dialogados»; siete breves apuntes «De mi cartera»; otra colección de cinco sonetos y cuatro «Viejas canciones».

Algunos críticos sitúan este libro en la línea descendente de la obra de Machado. Es verdad que resulta de menor extensión, pero se nos hace difícil pensar en decadencias frente a poemas como algunos de los aludidos sonetos, el poema «Los ojos» y varias de las canciones o sentencias. Además, los poemas del *Cancionero apócrifo* (pensamos sobre todo en el dedicado a la muerte de *Abel Martín* y en los dedicados a *Guimar)* son posteriores, y si representásemos gráficamente la obra machadiana y con *Nuevas*

canciones hubiera inflexión de la línea ascendente, esas otras piezas obligarían a remontar en seguida la curva. Creo, pues que sí tenía «la voz que tuvo antaño», don Antonio, aunque él lo dudara; la voz que tuvo, y aún mejor a ratos.

No tuvo, sin embargo, el libro suerte completa con la crítica. Enrique Díez-Canedo —tan buen crítico, por otra parte— comparó las breves canciones con el *hay-kai,* en un artículo de «El Sol» al que puso un título casi de broma: «Antonio Machado, poeta japonés». El juicio es demasiado incompleto: significa olvidar el resto de la obra y, además, las canciones y los proverbios de don Antonio tienen muy poco del *hai-kai,* si es que tienen algo. Tampoco Rafael Cansinos-Asséns anduvo muy acertado en «El Imparcial», pues, aunque lo elogiaba, venía a decir que el adjetivo *nuevas* era sólo cronológico, esto es: que no había la menor novedad y que el poeta estaba «de cara a la España antigua», evidente miopía del crítico, como se comprobó años más tarde. Con mesurada y fina prosa elogió el libro Luis de Zulueta, en «La Libertad». Pero el mayor elogio y la más exacta comprensión se dieron en el trabajo de Gómez de Baquero, «Andrenio», rechazando el orientalismo de *Nuevas canciones,* a fuerza de temple andalucista y valorando el dominio de los poemas mayores así como su impregnación filosófica. Incluso dice estar a punto de dar a don Antonio el título de príncipe de los poetas españoles.

El mismo «Andrenio» señala la presencia mitológica en el poema «Olivo del camino», iniciador del volumen. Machado, al cantar en esta ocasión el árbol tan andaluz, recordó la fábula de Deméter, diosa de la Tierra, dispensadora de frutos, quien descansó a la sombra de un frondoso olivo en el territorio de Eleuses. El poema glosa la leyenda, según la cual Deméter quiso hacer inmortal a Demofón. Por alguna causa, alrededor de aquellos años de 1920, Machado le andaba dando vueltas a ese mito, ya que lo llevó también al prólogo de la segunda edición de *Soledades, Galerías y otros poemas,* en abril de 1919. En una y otra ocasiones convierte el tema en un símbolo de progreso y de futuro. En la prosa del prólogo, con mayor orientación social; en el poema, cediendo a la belleza geórgica que le era tan querida.

En la VI parte de este poema, cuando Machado cuenta cómo Deméter incluye al hijo de Keleos en un rito de inmortalidad, ve Ricardo Gullón *(Espacios poéticos de Antonio Machado,* Edic. Fundación J. March, 1987) la inserción de lo mítico en lo personal. «La inmortalidad —escribe Gullón— sólo la diosa (los dioses, Dios) puede concederla, accediendo a la esperanza y al ruego de quien la desea para sí y para Leonor».

La singularidad del poema reside en que Machado no se entregó nunca de una manera tan retórica a la mitología. No volverá a hacerlo, tampoco. El poema es una excepción en *Nuevas canciones,* compuesto por breves apuntes de paisaje, notas sentenciosas y evocadores sonetos.

En estos apuntes de paisaje se mezclan más que nunca las contemplaciones andaluzas y las castellanas. Son impresiones de los años de Baeza y producto de viajes que hizo «hacia tierra baja», unidos a su bien asumida castellanidad: Soria, Segovia, caminos serranos hacia Madrid. Desde su sabiduría de poeta culto, recoge el aire de la copla popular que, en las canciones andaluzas, adquiere sensualidades: colores, perfumes...

> Junto al agua negra
> olor de mar y jazmines.
> Noche malagueña (CLIX)

y en las canciones castellanas se acendra con una sobriedad que llega a la sobrevaloración del silencio mismo.

> Noche castellana;
> la canción se dice,
> o, mejor, se calla. (CLIX)

Los elementos esenciales son, como tantas veces, el agua, la noche, el tiempo y, en cuanto al paisaje, los montes al atardecer, los campos en primavera. Dentro de la ciudad, las pequeñas plazas, los árboles urbanos y la fuente.

> Otra vez la plazoleta
> de las acacias en flor,
> y otra vez la fuente clara
> cuenta un romance de amor.

El sonar del agua en la fuente es tan evocador, que al oírlo el poeta recuerda un hecho amoroso tal y como si estuviese contándolo en su propio momento. Grato recuerdo que acompaña mucho al poeta, con menos melancolía que antaño, con una complacencia en el rememorar que ya no tiene nada de enfermizo o decadente, sino que fluye con serenidad acompañadora.

> La fuente y las cuatro
> acacias en flor
> de la plazoleta.
> Ya no quema el sol,
> ¡Tardecita alegre!
> Canta, ruiseñor.
> Es la misma hora
> de mi corazón. (CLIX)

¿Qué plaza con fuente y acacias es esa que vive en la memoria de Antonio? ¿Acaso algún rincón soriano donde viese a la niña que

fue su mujer? ¿Acaso cruzó por ella un amor que no conocemos? *Guiomar* no ha aparecido todavía. «Ya no quema el sol» ni en la plaza del recuerdo ni en la del corazón del poeta. Pero no tardará en revivir la llama. De momento, es la misma serenidad del gran poema «Los ojos», cargado de experiencia:

I

Cuando murió su amada
pensó en hacerse viejo
en la mansión cerrada,
solo, con su memoria y el espejo
donde ella se miraba un claro día.
Como el oro en el arca del avaro,
pensó que guardaría
todo un ayer en el espejo claro.
Ya el tiempo para él no correría.

II

Mas pasado el primer aniversario,
¿cómo eran —preguntó—, pardos o negros,
sus ojos? ¿glaucos?... ¿grises?
¿cómo eran ¡santo Dios! que no recuerdo?

III

Salió a la calle un día
de primavera, y paseó en silencio
su doble luto, el corazón cerrado...
De una ventana en el sombrío hueco
vio unos ojos brillar. Bajó los suyos,
y siguió su camino... ¡Como ésos! (CLXII)

En «Proverbios y cantares» se concentra la meditación filosófica. Ya nos hemos acostumbrado a este Machado pensador, que en tres o cuatro versos nos abre un mundo sugerente, dejándonos inquietos, con nuestra propia preocupación nacida al socaire de su comprimida sentencia.

¿Sabes cuando el agua suena
si es agua de cumbre o valle,
de plaza, jardín o huerta? (CLXI)

El percibía bien el sonar del agua, distinguía su timbre, igual que las voces de los ecos. Ahí nos deja esas interrogaciones, aviso de caminantes y ejemplo de concisión. O aquí nos advierte de esa pugna íntima que a él mismo le zarandeaba, un poco unamunianamente:

Busca a tu complementario,
que marcha siempre contigo
y suele ser tu contrario. (CLXI)

No toda esta poesía de sentencias es moral o filosófica, sino que en *Nuevas canciones* adopta otro aspecto: unas normas poéticas. *Juan de Mairena* las expondrá largamente en prosa, pero los homeopáticos poemas nos las adelantan:

> Verso libre, verso libre...
> Líbrate mejor del verso
> cuando te esclavice. (CLXIV)

Sin duda corresponden a la época en que, según comenté páginas atrás, se esforzaba por comprender los movimientos de vanguardia. Pero si esos versos pueden tomarse como una repulsa, en éstos nos ofrece casi una teoría propia:

> La rima verbal y pobre,
> y temporal, es la rica.
> El adjetivo y el nombre,
> remansos del agua limpia,
> son accidentes del verbo
> en la gramática lírica
> del Hoy que será Mañana,
> del Ayer que es Todavía. (CLXIV)

Recordemos que Antonio Machado, en 1914, anotaba al pie de estos versos (77): «Esta era mi estética en 1902. Nada tiene que ver con la poética de Verlaine. Se trataba, sencillamente, de poner la lírica dentro del tiempo y, en lo posible, fuera de lo espacial».

Como bien ha precisado Antonio Sánchez Barbudo, en el aire popular que nuestro poeta recoge por estos breves poemas hay una anticipación del interés que los poetas de la generación del 27 sentirán por las canciones de la lírica tradicional. Esta es una de las particularidades importantes del libro. Otra, es la novedad del empleo del soneto que, hasta *Nuevas canciones,* Machado apenas publica.

Desde 1913 está Machado anotando en su cuaderno ideas en torno al soneto y transcribiendo sonetos de otros poetas. «Va el soneto desde lo escolástico a lo barroco. De Dante a Góngora, pasando por Ronsard. No es composición moderna, a pesar de Heredia. La emoción del soneto se ha perdido. Queda sólo su esqueleto, demasiado sólido y pesado para la forma lírica actual. Todavía se encuentran algunos buenos sonetos en los poetas portugueses. En España son bellísimos los de Manuel Machado. Rubén Darío

---

(77) Cuaderno de *Los complementarios,* pág. 35. A pesar de que la nota y los versos son de 1914, al pasar éstos al volumen de *Nuevas canciones* los fechó el autor como de 1924, si bien los dos primeros no figuraban en la redacción inicial.

no hizo ninguno digno de mención» (78). Así dice, olvidándose, sin duda, de «A Phocas, el campesino». Luego transcribe un soneto de Ronsard, otro de Lope, otro de Góngora. «Después del soneto de Góngora y alguno de Calderón, no hay más sonetos en castellano que los de Manuel Machado», insiste —olvidándose de Quevedo y de Salvador Rueda— y copia uno de *Apolo,* apostillando: «Maravilloso libro de sonetos pictóricos». Y a continuación: «Se deshace el encadenamiento de los cuartetos». Este es el momento en que incluye en su mencionado cuaderno el primer soneto escrito de la colección de diecinueve que destinará luego a *Nuevas canciones:*

¿Por qué, decisme, hacia los altos llanos
huye mi corazón de esta ribera
y en tierra labradora y marinera
suspiro por los yermos castellanos?

Nadie elige su amor. Llevóme un día
mi destino a los grises calvijares
donde ahuyenta al caer la nieve fría
la sombra de los muertos encinares.

De aquel trozo de España, alto y roquero,
hoy traigo a ti, Guadalquivir florido,
una mata del áspero romero.

Mi corazón está donde ha nacido
no a la vida, al amor: cerca del Duero...
¡El muro blanco y el ciprés erguido! (CLXIV)

Trátase de una impresión producida por el choque entre la vuelta a Sevilla —donde nació— y la reciente muerte de Leonor, en Soria —el segundo nacimiento: al amor—. Muchos de los poemas escritos por aquellos tiempos de primera viudez fueron llevados, como hemos visto, a la segunda edición de *Campos de Castilla,* extendiendo su texto, que incialmente iba de 1907 a 1912, hasta 1917. ¿Por qué no siguió este soneto el mismo camino, si lo escribió en 1913? Yo creo que la causa puede estar en las dudas que aún tenía Machado respecto del soneto como «composición moderna». Dice moderna, no modernista, pues él mismo, para elogiar *Flor de Santidad,* de su amigo Valle, escribió uno con serventesios alejandrinos —sabido es que el uso del serventesio en el soneto es signo modernista—. En 1913 observa que su hermano Manuel, al que considera punto menos que heredero único del arte sonetil, tiene la originalidad de deshacer el encadenamiento de los cuartetos. Relativa originalidad, porque Rubén Darío ha-

(78) Cuaderno de *Los complementarios,* pág. 17.

cía casi veinte años que le había perdido el respeto a la rígida composición clásica: en 1890 escribió uno en verso asonante, y en otros muchos alteró rimas y medida, seguido por Valle Inclán, quien en sus escasos, pero siempre heterodoxos sonetos, desencadena las estrofas cuaternarias. Pero Manuel no deja de ser en ese punto un innovador, y a Antonio le gustó esa mayor flexibilidad del viejo organismo poético, y la puso en práctica, como acabamos de ver, acoplando con asombrosa perfección toda su temática —castellanía, nostalgia, visión andaluza, amor, temporalidad— en la breve estructura.

Todavía en 1924, cuando se está poniendo a la venta el tomo de *Nuevas canciones,* Machado, haciendo ya suya la novedad, escribe en su cuaderno: «El encadenamiento de la rima de los cuartetos es la condición según los preceptistas esencial en la estructura del soneto. Yo no lo creo así. Por el contrario, la independencia de los cuartetos añade gran belleza al soneto» (página 161).

II. Cancionero apócrifo

En 1926, Machado comienza a publicar lo que llama *Cancionero apócrifo,* o *De un cancionero apócrifo,* con poemas de meditación filosófica, crítica y levemente humorística. Como para ejemplificar, mezcla con la prosa varios poemas, de mayor o menor extensión. Algunos, breves sentencias que pueden resultar algo abstrusas:

> Mis ojos, en el espejo
> son ojos ciegos que miran
> los ojos con que los veo.

Otras veces se trata de poemas eminentemente líricos, incluso escritos mucho antes y sacados a flote de los borradores, bien porque abundan en sus ideas expuestas, bien por simple gusto de autor o fórmula literaria de interponer una suerte de distanciamiento. Tal ocurre con el soneto «Guerra de amor», el cual, con ligeras variantes, lo tenía ya escrito en su cuaderno en 1924:

> El tiempo que la barba me platea,
> cavó mis ojos y agrandó mi frente,
> va siendo en mí recuerdo transparente
> y mientras más al fondo, más clarea.
>
> Miedo infantil, amor de adolescente,
> ¡cuánto esta luz de otoño os hermosea!,
> ¡agrios caminos de la vida fea,
> que también os doráis al sol poniente!

¡Cómo en la fuente donde el agua mora
resalta en piedra una leyenda escrita:
al ábaco del tiempo falta un hora!

¡Y cómo aquella ausencia en una cita,
bajo las olmas que noviembre dora,
del fondo de mi historia resucita! (79).

Machado se apresura a garantizar que *Abel Martín* no alude a ninguna anécdota amorosa fracasada, y que «la amada no acompaña», sino que «es aquello que no se tiene». Pero lo que en *Abel Martín* se quiere hacer pura especulación, en el poeta es auténtica vida. Otro tanto acontece con «Primaveral», que según *Abel Martín* quiere decir que «la amada acompaña antes que aparezca o se oponga como objeto de amor», pero que, por el contrario, está escrito cuando la amada ya ha aparecido, y aun desaparecido, pues el soneto se inició en los borradores de Baeza, pensando en Leonor:

Nubes, sol, prado verde y caserío
en la loma, revueltos. Primavera
puso en el aire de este campo frío
la gracia de sus chopos de ribera.

Los caminos del valle van al río
y allí, junto del agua, amor espera.
¿Por ti se ha puesto el campo este atavío
de joven, oh invisible compañera?

¿Y ese perfume del habar al viento?
¿Y esa primera blanca margarita?...
¿Tú me acompañas? En mi mano siento
doble latido: el corazón me grita,
que en las sienes me asorda el pensamiento:
eres tú quien florece y resucita (80).

Estos dos sonetos, al igual que sus compañeros «Rosa de fuego» y «Nel mezzo del camin» constituyeron una *suite* bellísima de poesía amorosa, seguramente la más hermosa de la obra de Machado y una de las más bellas de la poesía castellana. Procede incluir aquí los otros dos, para su consideración conjunta:

Tejidos sois de primavera, amantes,
de tierra y agua y viento y sol tejidos.
La sierra en vuestros pechos jadeantes,
en los ojos los campos florecidos,

(79) Pág. 234 del vol. de Austral y págs. 202-203 del cuaderno de *Los complementarios*.
(80) Pág. 232 del vol. de Austral y págs. 218 y 220-221 del cuaderno de *Los complementarios*.

pasead vuestra mutua primavera,
y aún bebed sin temor la dulce leche
que hoy os brinda la lúbrica pantera,
antes que, torva, en el camino aceche.

Caminad, cuando el eje del planeta
se vence hacia el solsticio de verano,
verde el almendro y mustia la violeta,

cerca la sed y el hontanar cercano,
hacia la tarde del amor, completa,
con la rosa de fuego en vuestra mano (81).

* * *

Nel mezzo del camin pasóme el pecho
la flecha de un amor intempestivo.
Que tuvo en el camino largo acecho
mostróme en lo certero el rayo vivo.

Así un imán que, al atraer, repele
(¡oh claros ojos de mirar furtivo!)
amor que asombra, aguija, halaga y duele,
y más se ofrece cuanto más esquivo.

Si un grano del pensar arder pudiera,
no en el amante, en el amor, sería
la más honda verdad lo que se viera;

y el espejo de amor se quebraría,
roto su encanto, y roto la pantera
de la lujuria el corazón tendría (82).

El amor apretado como en un latido telúrico (los amantes son de tierra y agua y viento y sol tejidos), el amor transfigurador del paisaje (por ti se pone el campo un atavío de joven), al amor capaz de hacer rejuvenecer a la amada por el amante y recíprocamente (una mutua primavera), el amor inscrito en la marcha del cosmos (cuando el eje del planeta se venza), el amor descrito, como en toda la literatura clásica, por un juego de contrastes (sed y hontanar), el amor expresado mediante oxímoron (imán que repele), el amor como una rosa de fuego y la atracción sexual como una pantera, en imagen que procede del Dante, como la frase con que se inicia el soneto siguiente. (Recuérdese que, poco después, escribirá el soneto a *Guiomar* que comienza «Perdón, Madonna del Pilar...» (83) enviando un ejemplar de *La Divina Comedia,* y llamando al autor «nuestro amado florentino»). Traspasando todo ello, dos emociones heridoras: la nostalgia del ser amado y la erosión implacable del tiempo. Qué extraordinario logro de poesía

(81) Págs. 233-234 del vol. de Austral.
(82) Pág. 236 del vol. de Austral.
(83) Pág. 281, mismo volumen.

amorosa y qué prodigiosa manera de, reviviendo experiencias propias, revivir un sentimiento universal. ¿Qué si tenía la voz que tuvo antaño, nos preguntábamos con él mismo? Estos sonetos nos dan algo de su mejor voz.

Ya en el terreno de lo biográfico, parece claro que, como decíamos antes, el soneto «Primaveral» se promueve por el recuerdo de Leonor, en tanto que «Rosa de fuego» es una vivencia de amor generalizada y «Guerra de amor» una evocación de toda su vida sentimental. El cuarto, para mí, ofrece dudas. El calificativo de *intempestivo* es obvio que nos habla de un amor fuera de tiempo y sazón, pero ¿a causa del amante o de la amada? Si fuera lo segundo, pudiera referirse a Leonor, niña casi cuando él la toma. Pero si fuera lo primero, pudiera referirse a *Guiomar,* porque cuando la toma tiene ya él más de cincuenta años. Si pensamos que el amor —la flecha— «tuvo en el camino largo acecho», parece más probable que se trate de *Guiomar,* porque por mucho que aguardase a Leonor, nunca serían veinticuatro años, como a *Guiomar.* Para estas deducciones parto de que a *Guiomar* debió de encontrarla en 1926, por la consecuencia que saco en otro capítulo anterior. Si las fechas lo hacen, pues, posible, la hipótesis de que este soneto aluda a *Guiomar* quedaría abonada por lo del imán que atrae y repele, lo de que halague y duela, lo del ofrecimiento y la esquivez, que si son —concedo— atribuciones genéricas —salvo la primera—, les van como anillo al dedo, dicho sea en su sentido directo de anillo matrimonial en el dedo de la amada prohibida.

Lo mismo explicaría entonces —para mi manera de ver— la oscuridad de los tercetos. Si el amor pudiera pensar, aunque tan sólo fuera «un grano» de pensamiento, vería la verdad, esto es: lo indebido de la pasión por las circunstancias sociales, y entonces se rompería el encanto y la furia erótica no continuaría, paliada por las consideraciones razonables. Estos tercetos no son, así vistos, sino una hermosa y atribulada confirmación del dicho popular según el cual el amor es ciego.

Claro que también cabe una tercera hipótesis, y es que el soneto surgiera motivado por otro intempestivo amor. De lo que no nos podemos fiar, naturalmente, es de las explicaciones de *Abel Martín,* porque ya hemos dicho que, al menos para este tema, lo que Machado hace es interponer un distanciamiento: que el lector no reciba directamente la emoción, que juzgue más en frío los poemas o, si se quiere, que no le descubra. Por lo mismo, publicó con el subterfugio de *Cancionero apócrifo* las canciones a *Guiomar,* que de apócrifas no tenían nada e incluso algunas resultan direc-

tas y localizables. Aquí sirve aquella *soleá* de *José Luis Fuentes,* el poeta sanluqueño —otro de sus inventos, éste de los menores—:

Obscuro para que atiendan,
claro como el agua, claro
para que nadie comprenda.

III. Poemas de la guerra

No son muchos. Una veintena de composiciones que fueron publicadas entre el verano de 1936 y la muerte del poeta, en febrero de 1939. Aparecieron en la revista *Hora de España* y alguna otra publicación de la época. Entre ellas, está la famosa elegía a García Lorca, aquel estudiante granadino que fue, en 1916, a Baeza, con la excursión de la Facultad de Letra; el joven poeta de los años veinte, en la Residencia de Estudiantes; el amigo de aquel Alberti premiado por Machado en el Nacional de Literatura; uno de los más notables de la antología hecha por Gerardo Diego y encabezada por él. En los años de cátedra madrileña lo trató algo, y le vio subir a los escenarios que él también frecuentaba, con un nuevo teatro poético. La noticia de la muerte de Federico, en el Madrid de la guerra, fue un doloroso fantasma que se movía trágicamente por los círculos literarios y políticos, sin acabar de precisar su realidad. Se rumoreaba con temor y amargura. Podía ser una de esas noticias confusas, y aun equivocadas, que corren por las retaguardias de todas las guerras. Al fin, se supo que el 19 de agosto, en las afueras de Viznar, cuando el alba blanqueaba el cielo granadino, cayó asesinado el gran poeta. Todos los poetas lloraron su muerte. De los primeros —y de los más hermosos— fue el poema de Antonio Machado: «El crimen fue en Granada», aparecido en el periódico «Ayuda» el 17 de octubre de 1936. Una vez más, Machado asume en su poesía un tema de conflicto y de repercusión social, sin detrimento de lo auténticamente lírico.

I. El crimen

Se le vio, caminando entre fusiles,
por una calle larga,
salir al campo frío,
aún con estrellas, de la madrugada.
Mataron a Federico
cuando la luz asomaba.
El pelotón de verdugos
no osó mirarle la cara.
Todos cerraron los ojos;
rezaron: ¡ni Dios te salva!
Muerto cayó Federico

—sangre en la frente y plomo en las entrañas—.
... Que fue en Granada el crimen
sabed —¡pobre Granada!—, en su Granada...

II. El poeta y la muerte

Se le vio caminar solo con Ella,
sin miedo a su guadaña.
—Ya el sol en torre y torre; los martillos
en yunque— yunque y yunque de las fraguas.
Hablaba Federico,
requebrando a la muerte. Ella escuchaba.
«Porque ayer en mi verso, compañera,
sonaba el golpe de tus secas palmas,
y diste el hielo a mi cantar, y el filo
a mi tragedia de tu hoz de plata,
te cantaré la carne que no tienes,
los ojos que te faltan,
tus cabellos que el viento sacudía,
los rojos labios donde te besaban...
Hoy como ayer, gitana, muerte mía,
qué bien contigo a solas,
por estos aires de Granada, ¡mi Granada!»

III

Se le vio caminar...
Labrad, amigos,
de piedra y sueño, en el Alhambra,
un túmulo al poeta,
sobre una fuente donde llore el agua,
y eternamente diga:
el crimen fue en Granada, ¡en su Granada! (84).

Lo primero que percibimos en este poema es que su tono emocionado trasparenta una contenida indignación. De la coincidencia crimen-Granada se deduce una agravante, por cuanto la ciudad significaba en la vida y en la obra del poeta asesinado. La descripción es realista, con tintes románticos. La muerte se personifica en una mujer: *Ella,* como en otros poemas machadianos; sus símbolos no dejan de ser convencionales: guadaña —«tal cuando yo era niño la soñaba», dice el poema XIV— y hoz que el poema califica «de plata».

Los últimos versos recuerdan levemente el canto fúnebre a la muerte de Giner de los Ríos, con ese verbo en imperativo y esas invocaciones a los amigos para que hagan posible un reposo adecuado a la figura desaparecida; si para el pensador y pedagogo era «la tierra de tomillos» del Guadarrama, para el poeta es un

(84) Vol. de ed. Losada, págs. 252-253.

rincón de la almunia granadina. Y un responso rezado por la naturaleza misma: allí, el viento cantado en los pinos; aquí, el agua llorando en las fuentes. Don Francisco Giner *soñaba* desde la sierra; el túmulo para Lorca ha de ser de piedra y *sueño.* «En el entierro de un amigo», de *Soledades,* también pedía un *sueño verdadero.* El sueño, el agua, el viento, el tiempo... dejan siempre transidos los versos del poeta.

En la primera parte de las tres que el poema tiene, se describe el cuadro y, para subrayar el horror, el poeta *inventa* una reacción de los ejecutores: no osaron mirarle la cara. Hasta *rezaron,* bien que una oración blasfema, por el muerto. Si *ni Dios* podía salvarle, marcada queda la distancia de los designios divinos y del acto cruel. Cuando se difunde la noticia, Machado exculpa a la ciudad —«pobre Granada»—, porque son unos pocos asesinos quienes echan sobre la ciudad el baldón del crimen.

En la segunda parte, otra ficción poética consiste en que Lorca dialogue con la muerte. El poeta supone, por así decirlo, la actitud de Federico ante su ejecución o, dicho de otra manera, se nos ofrece una interpretación machadiana de la esencia de la poesía de Lorca. La muerte es *andaluza,* según nos sugieren esas «secas palmas». Andaluz es también el inmediato cuadro, porque viene a ser como una pintura de Juan Valdés Leal: esa mujer descarnada, sin ojos y en puro esqueleto, a la que el poeta besa unos labios inexistentes.

La tercera parte recoge la invocación colectiva que más recuerda al poema de Giner. Las tres partes comienzan con la misma oración reflexiva: «Se le vió...». Primero hacia la muerte («entre fusiles»); después, ya muerto («solo con Ella»);por último, sin conclusión («Se le vió...»), como perdido en la memoria.

Guiomar se asoma a esta pequeña gavilla última de Antonio Machado:

> Tengo un olvido, Guiomar,
> todo erizado de espinas,
> hoja de nopal (85).

Bien se ve que el olvido es un recuerdo, cercado por la separación y por la guerra. Y, más explícitamente, las tres cosas: el recuerdo, la guerra y la separación, en el soneto que comienza:

> De mar a mar entre los dos la guerra,
> más honda que la mar. En mi parterre

(85) Vol. ed. Losada, pág. 251.

miro a la mar que el horizonte cierra.
Tú asomada, Giomar, a un finisterre (86).

El parterre es la huerta valenciana de su refugio; el finisterre, la región portuguesa a donde había ido *Guiomar,* con su familia, poco antes del verano de 1936.

También el paisaje soriano, y aun la Sevilla infantil, se citan en la memoria del poeta por última vez. Como en el poema a José María Palacio preguntó al «buen amigo» por las tierras del Duero, ahora le pregunta al «avión marcial» si aquel paisaje «recuerda a su poeta». Y, con la intención, pretende avivar —a través de la distancia y de los frentes guerrerros— la memoria de su hermano Manuel para que juntos piensen en el dorado ámbito andaluz de su niñez compañera.

Otra vez el ayer. Tras la persiana,
música y sol; en el jardín cercano,
la fruta de oro, al levantar la mano,
el puro azul dormido en la fontana.

Mi Sevilla infantil ¡tan sevillana!,
¡cuál muerde el tiempo tu memoria en vano!
¡Tan nuestra! Aviva tu recuerdo, hermano.
No sabemos de quién va a ser mañana (87).

Un tema que puede considerarse tópico en las circunstancias de la guerra es el de los bombardeos que, contra la retaguardia, causan víctimas inocentes. Es una sentimentalidad natural y legítima, aunque tiene poéticamente el peligro de caer en lo *demasiado* sentimental. Machado escribe un soneto: «La muerte del niño herido», y se salva del riesgo por su tono siempre sincero y personal:

Otra vez en la noche... Es el martillo
de la fiebre en las sienes bien vendadas
del niño. —Madre, ¡el pájaro amarillo!
¡Las mariposas negras y moradas!

—Duerme, hijo mío. Y la manita oprime
la madre junto al lecho. —¡Oh flor de fuego!
¿Quién ha de helarte, flor de sangre, dime?
Hay en la pobre alcoba olor a espliego:
fuera la oronda luna que blanquea
cúpula y torre a la ciudad sombría.
Invisible avión moscordonea.

—¿Duermes, oh dulce flor de sangre mía?
El cristal del balcón repiquetea.
—¡Oh, fría, fría, fría, fría, fría! (88).

(86) *Idem, íd.*. pág. 258.
(87) Vol ed. Losada, pág. 258.
(88) Vol. ed. Austral, pág. 297.

Sin ser una de sus mejores piezas, ofrece en ella dos matices: uno, su sello absolutamente personal; otro, la eliminación de la circunstancia concreta.

En efecto, los materiales empleados son típicamente machadianos: la simbología del pájaro y de las mariposas, que vienen a ser la vida y el alma; el olor de las plantas aromáticas, unido a sus recuerdos infantiles; la luna blanqueando cúpulas y torres en sus visiones de paisajes ciudadanos; el repiqueteo en el cristal... Hasta la estructura: el comienzo con un endecasílabo partido en dos hemistiquios, el primero de situación, el segundo, encabalgado. Es un comienzo que aparece en el soneto de la misma época que vimos líneas antes: «Otra vez el ayer... Tras la persiana / música y sol;...», como años antes en el soneto a su padre: «Esta luz de Sevilla... Es el palacio / donde nací...».

En cuanto a la eliminación de la circunstancia concreta, es evidente que el poema asume el dolor puro, sin referencias inmediatas, con lo cual sería válido siempre y para cualquier guerra, porque es un símbolo de la indefensión del pobre ser humano frente a la barbarie y la ciega violencia.

De otros poemas más motivados en la circunstancia inmediata, bien de paisaje valenciano, como «Meditación», bien de ambiente bélico, como el soneto a Lister, ya nos hemos ocupado antes. Como ha señalado Sánchez Barbudo —al que venimos acudiendo con la frecuencia que su estudio justifica—, en estos poemas últimos aparece la emoción española y aparece también la indignación, muy sinceras, muy vivas.

José Machado cuenta que, días después de morir su hermano, encontró en el bolsillo del abrigo un papel con notas a lápiz. Parece que en aquellos postreros días corrigió una de las canciones a *Guiomar,* anotó «Ser o no ser», como posible iniciación de un poema, y escribió un alejandrino que acaso hubiera dado entrada a otro:

> Estos días azules y este sol de mi infancia.

Vida y obras, concluidas.

XV

El teatro

En perfecta colaboración con su hermano Manuel, Antonio Machado escribió y estrenó seis comedias: *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel* (1926), *Juan de Mañara* (1927), *Las adelfas* (1928), *La Lola se va a los Puertos* (1929), *La prima Fernanda* (1931) y *La duquesa de Benamejí.* Una más: *El hombre que murió en la guerra,* terminada en 1935 y parece que escrita en 1928, no llegó a estrenarse hasta 1940, viviendo aún Manuel, pero cuando hacía más de un año que había muerto Antonio.

El gusto que Machado sentía por el teatro nació pronto. Comedias de colegial, experiencias juveniles como actor, adaptaciones de obras clásicas. Y estas comedias, que ya pueden considerarse una obra estimable de dramaturgo. Claro que esta labor, la más importante de sus escarceos teatrales, fue —quizá por falta de oportunidades— tardía y, por supuesto, secundaria en el conjunto de su obra total. Su hermano Manuel sí que debió de tener más posibilidades a mano; entre otras cosas, fue crítico teatral de un gran periódico madrileño; de él partiría sin duda la proposición que Antonio acogería complacido y en la que puso entusiasmo. Entusiasmo no defraudado, me parece, porque aquello le reportó bastantes satisfacciones.

Poetas ya famosos ambos hermanos, sus comedias pasaban mejor el triple fielato de empresa, público y crítica al socaire de su prestigio. Bien claramente lo dice Enrique Díez Canedo, al juzgar *Las adelfas,* con palabras que pueden servir para el resto de sus estrenos: «El público oyó con atención los tres actos y aplaudió

en los finales a los autores con el fervor de siempre, pero, a mi entender, más a ellos que a la comedia» (89).

El primer error de este teatro —creo yo— está en construirlo íntegramente en verso (90). No es posible hoy tocar temas de la vida diaria y que el verso zigzaguee por el ir y venir cotidiano no sólo sin prosaizarse, sino sin caer en lo casi ridículo. En los momentos de tensión, la poesía sobrenada, pero en las escenas transicionales nos da pena ver un verso tan noble esforzándose en lo meramente funcional. Por eso me parecen a mí las más logradas de estas comedias: *Desdichas de la fortuna y La Lola se va a los Puertos;* una, por su traslado a una época histórica cuyo alejamiento la eleva; otra, por su ambiente ininterrumpido de cante andaluz que la transforma en una gran copla, como si se hubieran ido desdoblando una y otra vez los versos de una *soleá.*

Lejos ya los años adolecentes en que los hermanos Machado componían obritas destinadas a representaciones entre grupos de muchachos, según nos informa Miguel Pérez Ferrero. Ha transcurrido mucho tiempo y Manuel, que no escribe poesía lírica desde 1921, tira de Antonio hacia este camino de dar juntos forma dramática a sus ideas.

También Antonio escribe —ya lo hemos visto— menos poemas, más enzarzado en artículos de disquisición filosófica. Y se animaron, historia adentro, dando con el tema del bastardo del Conde Duque para empezar su colaboración.

Julianillo Valcárcel es una mirada retrospectiva al siglo de oro —lo que no deja de ir bien al gusto modernista de su formación inicial—, pero yo creo que es más un planteamiento romántico del amor. Por encima de historia o leyenda, lo que la obra puede tener de mayor altura poética es el desprecio, casi la burla, que el protagonista hace de los halagos aristocráticos. La vida verdadera del hombre en contacto con el pueblo, frente al reparto de fastos y honores con que se regalan quienes viven a costa de ese pueblo, porque lo explotan o porque lo tiranizan. No es —entiéndase, y no hará falta decirlo— una obra revolucionaria, pero sí una obra que, al hilo de la anécdota, deja al descubierto esa pugna en la conciencia del personaje. ¿Está en ese latido el pulso de Antonio?

---

(89) Diario *El Sol,* 23-X-28. Recogido en el vol. de R. Gullón y A. W. Phillips, de la editorial Taurus.

(90) Hay una parte en prosa, en *La duquesa de Benamejí.* En prosa está escrita la obra que no llegó a estrenarse en vida de Antonio: *El hombre que murió en la guerra.*

¿Están sus preocupaciones en torno al sueño en la sombra onírica que cruza *Las adelfas?* Puede ser, pero en todo caso se quedan reducidas a poco. Con una expresión muy corta, no se profundiza ni en el misterio ni en la riqueza imaginativa, limitándose a unas superficiales alusiones a la práctica psicoanalítica. Por otros escritos de don Antonio ya vimos que éste se preocupó de leer a Freud, pero para escribir *Las adelfas* basta haber oído algún comentario de café sobre el psicoanálisis. Hay una prosa de *Juan de Mairena* (91) en que coinciden algunas frases con las de la obra teatral: cuando dice que las mujeres no sólo se confiesan ya con los sacerdotes, sino también con el médico, y otras alusiones que se recuerdan mutuamente: «Los psiquiatras nos han descubierto muchas cosas desagradables que de él [del amor] ignorábamos» —*Juan de Mairena*—. Y: «Toda una flora malsana, / toda una fauna perversa; / cuanto tachó el rojo lápiz / de la moral...» —*Carlos,* el médico de *Las adelfas*—. Algo semejante ocurre cuando éste habla de «una mayéutica / más sutil que la del sabio / Sócrates», y *Mairena* duda de cómo sería «la posición de un Sócrates moderno [...] ni cómo podría aprovecharnos su mayéutica» (92).

Se nos antoja que la mayor parte de la redacción de estas obras debió de ser cosa de Manuel. El verso entrecortado del diálogo, la verbosidad garbosa, el ambiente andaluz... Claro que, de súbito, emerge reconocible la voz de Antonio, quien también fue narrador, como prueba el romance de «La tierra de Alvargonzález».

Resulta difícil —me parece que imposible— una dicotomía sobre este cuerpo poético-dramático: qué partes se deben a la pluma de Manuel; cuáles a la de Antonio. Ni aunque diésemos con los papeles privados de cada uno, porque es posible (viviendo como vivían en diferente ciudad, con más motivo) que en sus encuentros anotase cada cual las ideas del otro, para meditarlas; y así, una anotación de Antonio podría corresponder a frases sugeridas por Manuel, y a la inversa. Por supuesto que hay algunos fragmentos de los que podemos estar seguros, porque coinciden con poemas de Antonio; sólo esos rastros me parecen identificables a ciencia cierta. Ejemplificaré con algunos.

En *Desdichas de la fortuna* oímos:

> Que os place amor de aventura
> antes que el amor pacato

(91) *Juan de Mairena.* Espasa-Calpe. Madrid, 1936, pág. 184.
(92) Idem, pág. 185.

que aspira a prenda segura.
El loco amor. La locura
es en amor lo sensato.

Si esta obra se estrenó en 1926 debió de ser escrita en 1924 o 1925. De 1923 es un soneto, dentro de *Nuevas canciones* —antes aludido— cuyo primer cuarteto dice igual:

Huye del triste amor, amor pacato,
sin peligro, sin venda ni aventura,
que espera del amor prenda segura,
porque en amor locura es lo sensato.

Aunque no con tanta exactitud, otros muchos versos de la comedia nos traen a la memoria poemas de *Soledades:*

Solo, triste y pensativo
entre las fuentes de piedra
.....
La aparición de un hermano
que torna de lueñes tierras
.....
Tal guarda ley a la espina
que le recuerda la flor
.....
Era una puesta
de sol naranja y carmesí.

Otras veces, son poemas de *Campos de Castilla* los que creemos estar oyendo:

El último sol brillaba,
ardiente espada bermeja,
entre los verdes laureles
del jardín.....
.....
Melancolía
que hoy dicen hipocondría
.....
Viajar, viajar es mejor
que llegar...

o versos del romance de «La tierra de Alvargonzález», con gentes «de mediana hacienda», o bien de *Nuevas canciones:* «Tú eres mi sed y mi agua», e incluso del *Cancionero apócrifo,* como esta breve escena en que monologa *Julián,* casi burlándose de sí mismo, ante una rica copa regalo del rey:

¡Oh, linda copa labrada!
¡Gran merced
para la chusma dorada
que no conoce la sed!

Copa inútil, reverbera
el último sol del día;
ahora que la vida mía
brilla como tú por fuera
y está por dentro vacía.

En *Las adelfas* hay mucho de *Abel Martín,* empezando por las consideraciones que en torno al amor hacen los protagonistas o bien, estos versos:

El mismo fue el homicida
de su Don Juan fracasado

y el juego de palabras con el verbo *perderse* por los ojos de la petenera *perderse* = darse a mala vida; *perderse* = deshacerse el *yo* en el *otro* que es una de las primeras explicaciones del *Cancionero apócrifo,* y que juega en las explicaciones de uno de los personajes de la obra. De las sentencias martinianas podría ser esta interrogación:

¿Hay derecho a analizar
sueños sin saber soñar?

o esta definición:

Morir [...] es irse
cada cual con su secreto.

La imagen que simboliza lo erótico en dos sonetos del *Cancionero apócrifo* —de los que antes hablé— vuelve en esta comedia:

... consintió
que la envidia me mordiera
y la *lúbrica pantera*
de los celos despertó.

El tejemaneje de los sueños con el que los autores maniobran en *Las adelfas,* nos trae en muchos momentos la voz más directa y repetida de Antonio:

que en la rueca
de nuestro soñar se hilan
copos de la vida entera.
.....
... camino en sueños
tantas veces...

Creemos estar viendo a los hijos de Alvargonzález, cuando oímos:

... caminando
hasta perderse en el sueño
cerca del agua...

Pero en *Las adelfas* reconocemos también al Antonio Machado poeta del recuerdo, con el paradójico valor del olvido:

La memoria
purifica nuestra historia
con ayuda del olvido
que es como hermano mayor
suyo y más sabio, el que poda
del árbol del tiempo toda
rama sin fruto ni flor

y reconocemos también al poeta-crítico del señoritismo andaluz: el que puso en coplas a *Don Guido* y en solfa al hombre del casino provinciano:

Era un español castizo
—ya hay pocos—, sus diversiones
los caballos y los toros,
la caza...

Tampoco falta el impresionista de paisajes, viajero por el Guadarrama, el inolvidable de «Iris de la noche» o de «Flor de Verbasco»:

Un día
cuando hacia Madrid volvía
[...] y el viaje
ya era a través del paisaje
del Guadarrama...

Pero, además, por entonces aparece *Guiomar,* y la pasión despertada motiva que nuestro poeta adopte una calificación suprema para la mujer. Sólo a *Guiomar* calificó así, y de esos poemas suyos se traslada la expresión a un verso de la comedia:

Será una mujer y va para *diosa.*

Mayor dificultad entrañaría aún indagar las paternidades en los versos de *La Lola se va a los Puertos,* porque ambos poetas se acostaban con la Copla andaluza. En principio, bien se sabe que hay un poema de Manuel que es un poco quintaesencia de la comedia, pero no faltan recuerdos de la sentenciosidad de Antonio:

Por la cabeza
todo pasa.
Importa lo que se queda.
.....

La verdad que usted pretende
averiguar se está haciendo.
.....
—¿Yo nada soy para ti,
Lola?
Sí, lo que se deja
cuando se elige.
—No es mucho.
—Más de lo que tú te piensas.

Y otros rasgos como éstos, por los que creeríamos estar frente a unos fragmentos de «Proverbios y cantares».

Según creo, puede decirse que éstas son las tres mejores comedias de los hermanos Machado, quienes volvieron a un ambiente retrospectivo —no propiamente tema histórico— para hacer *La duquesa de Benamejí,* intercalando parlamentos en prosa, por lo general al comienzo de los actos. Los bandidos generosos, del tiempo de Fernando VII, las duquesas manolas, los militares románticos. En su comienzo, apunta levemente algo de los «Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela», en frases sobre la persecución de los masones. También oímos decir a la protagonista: «Esta humedad de la tierra / que me llega al corazón», versos tan próximos a los que cierran un poema de *Soledades:* «Algo que es tierra en nuestra carne siente / la humedad del jardín como un halago».

Es interesante y muy de nuestro poeta la pugna de pasiones contrarias de la *Elvira* y la *Beatriz* de *Juan de Mañara,* donde la complicación amorosa pasa muchas veces por el pensamiento de *Abel Martín,* y donde algunos versos hacen sincerarse al poeta contemplador de los viejos olmos de la ribera del Duero:

... loca, ciega llama
de juventud, nueva hoguera,
y otra vez florida rama
de mi árbol de primavera.

En *La prima Fernanda* —que para mí es la menos interesante— los autores insertan —¿cosa de Antonio, que se había preocupado por la cuestión?— una crítica de la poesía de vanguardia y una alusión a «la deshumanización del arte», con la referencia al invento de una máquina de hacer poema —como en los comentarios de *Mairena* y *Martín*—.

En cuanto al único drama en prosa, incompleto antes de 1936 y concluido por Manuel, no deja de ofrecer semejanzas, en sus conflictos, con el pensamiento de *Juan de Mairena.* Se enfrentan en

El hombre que murió en la guerra (uno de sus protagonistas había sido dado por desaparecido en la conflagración de 1914) dos ideologías: la del padre reaccionario, la del hijo liberal y humanista. Es drama en que juegan la vida y la muerte, el pueblo y la aristocracia, la tradición y la libertad. Para el escritor y crítico Eusebio García Luengo se trata de una de las más profundas piezas del teatro español de anteguerra. Se han querido ver en esta obra influencias del teatro de Unamuno y del italiano Pirandello.

Los Machado tenían —¿cómo no iban a tenerla?— su teoría del teatro. Pensaban en un teatro de corte tradicional (que es el cultivado por ellos), ya que consideraban el género como continua renovación de antiguos mitos. En 1933, contestaban la encuesta de un diario madrileño:

> «Es el teatro un arte de tradición, de trucos tardíos, que maduran muy lentamente. Hasta la fecha, ninguna obra importante ha producido el teatro sin la colaboración de los siglos. ¿Es Calderón el autor de *La vida es sueño?* Calderón es el poeta barroco, el escolástico rezagado, y el teólogo católico que da estructura dramática al viejo tema de *La leyenda de Buda.* Sin salir del teatro español, y aun dentro de nuestro siglo de oro, *La vida es sueño* se intenta con fracaso varias veces. El mismo Calderón —después que Lope roza el tema en su *Hijo de los leones*— trabaja por separado los elementos esenciales que integra, al fin, en la obra famosa.
>
> Tampoco es Shakespeare el único autor de sus tragedias y comedias. Ninguna máscara del teatro griego podía sorprender al público de Atenas. La novedad, tal como la entienden los *snobs,* es lo que nunca ha aparecido en el teatro.
>
> Con todo, en el teatro, arte de tradición, hay mucho que hacer, mucho que continuar. Lo que el porvenir más inmediato aportará a la escena es una reintegración de acción y diálogo, una nueva síntesis de los elementos constitutivos del drama, en los cuales hoy aisladamente se trabaja con gran ahínco y éxito mediano».

No comprendieron, en cambio, la importancia del cine como arte, a juzgar por sus palabras despectivas para el valor de la acción relegada en la pantalla —decían ellos— a lo puramente cinético.

Sabemos que preparaban nuevas comedias que no remataron. Algunas, ya con título: *Las tardes de la Moncloa* —en torno a Goya—, *La diosa Razón.* Títulos que nos dan pie para pensar en planteamientos temáticos muy de Antonio. Pero, claro está, no pueden apoyarse en nada, puesto que nada se conoce, al menos, por quien esto escribe. Acaso los fragmentarios borradores se encuentren en el archivo dejado por Manuel, a su muerte en 1947.

XVI

Epílogo

Cualquiera que sea el método crítico de preferencia, todo estudioso que se acerque a la obra de Antonio Machado se encontrará con el hombre. Vida y poesía van en paralelo yo creo que siempre —aun en los poetas más evasivos o más esteticistas o más herméticos; aun en los que desean evitarlo—, pero, desde luego, en el caso de este autor. Ya se ha dicho que para seguir su vida no hay sino leerlo. Nos faltan algunos clavos que fijen el mapa de tal o cual acontecer familiar, de éste o el otro viaje, de una u otra época de redacción en ciertos poemas, porque el poeta no siempre los compaginó en función de su orden cronológico. Con tales fijaciones, los eruditos dejarían más completa y visible la cartografía de su obra, y quizá percibiríamos mejor algún caminito, alguna leve colina hoy acaso ocultos. Pero no parece probable —a lo peor me equivoco— que de esa mayor exactitud se deduzca una visión distinta ni del hombre ni de su poesía. Ambos están muy vivos en lo que conocemos, en lo que leemos, y yo he intentado —seguramente con más fervor que acierto— reflejarlo aquí.

Es obvio que, en algunas zonas, hay aspectos controvertibles. Son esos márgenes de interpretación que siempre deja la poesía; es su grandeza, su perdurabilidad. Por eso cada generación ve en un clásico aspectos distintos. «Los ojos que ves no son ojos porque tú los miras, son ojos porque te ven», sentenció *Martín*. Y son muchos a mirar, ver, leer.

La poesía de Antonio Machado es muy personal y resulta reconocible, lo que no acontece en todos los poetas. Pero no se dice con ello que sea uniforme ni que no cambiase. Cambió, indudablemente, con el tiempo, en una evolución que algunos verán con mejores ojos que otros. Porque los hay que prefieren al poeta soñador y vagamente romántico de las galerías del alma, y los hay que se quedan con el enérgico poeta realista de la agria temática

española, como los hay adictos a la buida sentencia martiniana. No seré yo quien renuncie a ninguno de los tres. Esa evolución ha sido expresada por él mismo en sus prólogos a *Poesías escogidas* y a *Poesías completas,* y resulta inútil discutirla ya, como inútil resulta discutir si fue o no modernista. Todos los poetas de la epoca fueron de alguna manera modernistas, como sostuvo Juan Ramón Jiménez, aunque no fue igual el modernismo de todos ni permanecieron todos en el modernismo, como Juan Ramón quería alargar. Los rasgos que dan carácter al grupo del 98 se fueron perfilando con los años, y hoy podemos verlos claramente merced a las radiografías de Laín y de Díaz-Plaja, entre otros.

Machado modernista, noventaiochista; Machado hombre de la Institución y liberal; Machado profesor y filósofo, fue ante todo y sobre todo un gran poeta amante de su pueblo, compenetrado con la tierra española. Una vez dijo: «Cuando halléis en mis palabras una nota segura, firme, sabed que estoy enseñándoos algo que he aprendido del pueblo». Eso dijo, y de él aprendieron muchos. La poesía española —como su propio discurso para la Academia predice— tomó conciencia de la realidad y evolucionó hacia lo objetivo y fraterno. En 1960, el crítico José María Castellet lo coloca al frente de su estudio y antología de veinte años de la poesía española, como maestro indiscutible. Pero si la poesía de postguerra recibe la lección de Machado, tampoco faltó su sombra sobre poetas de la generación del 36. Incluso su teatro ha sido considerado influyente en la renovación de la escena española, y Julián Marías piensa que «no es difícil ver su huella en Lorca» (93).

El 22 de febrero de 1939 era miércoles de ceniza y debió de anochecer pronto. Seguramente fue «una tarde parda y fría de invierno», o «cenicienta y mustia», o «mustia y desabrida». Ceniza y sombra se agolparían súbitas hacia el crepúsculo, que si ambas son compañeras de todas las muertes, parecen aún más adictas cuando es un gran poeta quien deja de existir. Porque un gran poeta es, de alguna manera, una luz; una luz que ayuda a ver más claro el fondo de las cosas. Aquel miércoles de ceniza moría en un pueblecito francés el inmenso poeta que reveló como ninguno la tierra española. El enorme poeta que fue don Antonio Machado y que no estoy seguro de si nos lo merecemos los españoles, que no supimos darle ni fortuna ni paz. Pobre y desterrado, como Dante, acaso por razones afines a las del florentino

(93) *Diccionario de Literatura* de «Revista de Occidente». Cuarta edición. Madrid, 1972, pág. 553.

podría repetir *nunquam revertar,* y, sin embargo, su palabra nos llega desde cualquier rincón de la tierra de España: desde las lomas, desde los arroyos, desde los olmos y las jaras; desde el roquedal, en la nieve y en el viento, con invisibles lenguas, con silenciosos ojos, con perfumados tactos; en el atardecer serrano y en el mediodía de la planicie. Difícil encontrar un poeta más entrañado en el paisaje español, más «comprometido» con la luz y el aire de nuestros campos. Difícil encontrar quien mejor nos lleve de la mano por una geografía en la que, abiertos los ojos merced a sus versos, nos reconozcamos más humana y entrañablemente.

Sencillos, claros, hondos —como él: «soñando caminos de la tarde»—, sus poemas nos concilian con las cosas tan divinamente, que es como si nos sintiésemos todos poetas al leerlos. Rara virtud de la poesía mejor, capaz de despertar en cuantos la leen una sensibilidad afín, subyacente y propicia. Sencillos, claros, hondos —como él: «esperando otro milagro de la primavera»—, sus poemas podrían asimismo reconciliarnos, si los leyésemos bien, hasta hacer imposible que «una de las dos Españas» hiele el corazón del españolito que viene al mundo, que va a venir, y que «quiere vivir y a vivir empieza». Y es que la poesía machadiana no peca nunca de subjetivismos. Aún más: él nos enseña en *Los complementarios,* que no existe la poesía del todo subjetiva porque el sentimiento —y no digamos el lenguaje que lo expresa— no es creación exclusiva del sujeto individual, sino que precisa la colaboración de ese «tercer mundo» que es el mundo de los otros *yos.*

Era miércoles de ceniza, 22 de febrero, Santa Leonor. Qué coincidencias las de la muerte: Leonor, el amor de aquel matrimonio breve como la primavera soriana. La vida del poeta se extinguía la fecha de Santa Leonor, lejos de Soria. Y de Sevilla y de Segovia; en un pueblecito francés, cerca de la raya de Cataluña. Pensemos, con Juan Ramón Jiménez (94), su camarada de otrora, que «si sigue bajo tierra con los enterrados allende su amor, es por gusto de estar con ellos, porque él, conocedor de los vericuetos estrechos de la muerte, ha podido pasar a España por el cielo de debajo de la tierra».

(94) Juan Ramón Jiménez: *Españoles de tres mundo.* Aguilar, Madrid, 1969.

En la casa en que vivió Machado, en Segovia, en torno al busto hecho por el escultor Barral, reunidos (de izquierda a derecha) Ildefonso Manuel Gil, Leopoldo de Luis, Adriano del Valle, Carles Riba, Ricardo Gullón, Vicente Foix y Eduardo Carranza. (Año 1952).

EDICIONES MAS IMPORTANTES DE LOS LIBROS DE ANTONIO MACHADO

Soledades (1899-1902). Madrid. Imprenta de A. Alvarez, 1903.
Soledades. Galerías y otros poemas. Madrid. Librería Pueyo, 1907.
Soledades. Galerías y otros poemas. Segunda edición. Madrid, Calpe, 1919.
Soledades. Edición, estudio y notas de Rafael Ferreres. Madrid. Taurus, 1968.
Soledades. Galerías y otros poemas. Edición, prólogo y notas de Geoffrey Ribbans. Madrid. Labor.

Campos de Castilla. Madrid. Renacimiento, 1912.
Campos de Castilla. Edición de José Luis Cano. Madrid, Anaya, 1967.
Campos de Castilla. Edición, estudio y notas de Rafael Ferreres. Madrid. Taurus, 1970.

Nuevas canciones. Madrid. Mundo Latino, 1924.
Nuevas canciones y De un cancionero apócrifo. Edición, introducción y notas de José María Valverde. Madrid, Castalia, 1971.

Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo. Madrid, Espasa-Calpe, 1936.
Juan de Mairena (dos volúmenes). Buenos Aires, Losada, 1943.
Juan de Mairena. Edición, introducción y notas de José María Valverde. Madrid, Castalia, 1972.

Páginas escogidas. Madrid, Calleja, 1917.
Poesías escogidas. Nota de Federico C. Sainz de Robles. Madrid, Aguilar (Colección Crisol), 1947.
Antología poética. Prólogo de José Hierro. Barcelona. Ediciones Marte, 1968.
Antología. Edición de José Luis Cano. Madrid, Anaya, 1969.
Antología de su prosa (cuatro volúmenes). Prólogo y selección de Aurora de Albornoz. Madrid. Cuadernos para el Diálogo, 1970.

Poesía. Estudio, notas y comentarios de texto por María del Pilar Palomo. Madrid, Narcea S. A. de Ediciones, 1971.

Poesías completas (1899-1917). Madrid. Residencia de Estudiantes, 1917.
Poesías completas (1899-1925). Madrid. Espasa-Calpe, 1928.
Poesías completas (1899-1930). Madrid. Espasa-Calpe, 1933
Poesías completas. Cuarta edición. Madrid. Espasa-Calpe, 1936.
Obras. Prólogo de José Bergamín. Méjico, Séneca, 1940.
Poesías completas. Prólogo de Dionisio Ridruejo. Madrid. Espasa-Calpe, 1941.
Poesías. Buenos Aires. Losada (Colección Contemporánea), 1943 (décima edición en 1973).
Obras. Poesía y prosa. Edición de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Buenos Aires. Losada, 1964.
Poesías completas. Madrid. Espasa-Calpe (Colección Austral, vol. 149). La decimocuarta edición, en 1973).
Poesías completas. (Prólogo de Manuel Alvar). Madrid. Espasa-Calpe, Colec. Selecciones Austral, Vol. 1, 1975.

Los complementarios y otras prosas póstumas. Ordenación y nota preliminar de Guillermo de Torre. Buenos Aires. Losada (Colección Contemporánea), 1957.
Prosas y poesías olvidadas. Recogidas y presentadas por Robert Marrast y Ramón Martínez López. París. Centre de Recherches de L'Institut d'Etudes Hispaniques, 1964.
Los complementarios. Edición crítica por Domingo Ynduraín. (Dos volúmenes: I. Facsimil, II. Transcripción). Madrid. Taurus, 1972.

En colaboración con Manuel:
Teatro completo. I. Madrid. Renacimiento, 1932.
Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel, Las adelfas, La Lola se va a los Puertos. Madrid. Ediciones Españolas, 1940.
La duquesa de Benamejí, La prima Fernanda, Juan de Mañara. Madrid. Espasa-Calpe. Vol. 260 de la Colección Austral.
Las adelfas, El hombre que murió en la guerra. Madrid. Espasa-Calpe. Volumen 706 de la Colección Austral.
La Lola se va a los Puertos, Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel. Madrid. Espasa-Calpe. Vol. 1.011 de la Colección Austral.

BIBLIOGRAFIA

De la extensa bibliografía en torno a la vida y la obra de Antonio Machado, seleccionamos algunos de los más interesantes volúmenes:

ARTURO SERRANO PLAJA: *Antonio Machado.* Colección Alba. Edit. Schapire, Buenos Aires, 1944.

Diseño fervoroso —emocionado y emocionante— de la figura del poeta, estudio de su importancia en la poesía española y de los motivos de la amplificación de su influencia. Glosa los libros poéticos dejando expresamente aparte sus ideas expuestas en prosa. Se apoya en Guillermo de Torre y en José Bergamín. La visión subjetiva, por lo general acertada, acusa muy directamente la época de escritura, casi recién salido al exilio el autor, por lo que ve a Machado muy a la luz de la circunstancia bélica.

MIGUEL PEREZ FERRERO: *Vida de Antonio Machado y Manuel.* Madrid. «El carro de estrellas», 1947. (Hay otra edición en Colecc. Austral, volumen 1.135).

Se trata del primer libro aparecido en España, tras la guerra civil, sobre el poeta. Aporta, pues, una información que si en algunos puntos ha sido superada y rectificada (tema de *Guiomar,* épocas de la República y de la guerra, escenas finales de su vida), sirvió de base para trabajos posteriores. El autor comenzó este libro en 1935, en conversaciones personales con el poeta. Aún en cuartillas, le puso prólogo el doctor Marañón, en París, el año 1939.

PEDRO LAIN ENTRALGO: *La generación del 98.* Madrid. Austral (vol. 784), 1947.

Estudio —con la calidad propia de su autor— de los condicionantes históricos y culturales de aquella famosa generación y análisis de los temas peculiares. Además de Machado, trata de Unamuno, Baroja

y Azorín y, en menor proporción, de Valle Inclán, Ganivet y Maeztu. Respecto del poeta, lo considera exclusivamente noventaiochista.

Cuadernos Hispanoamericanos, números 11 y 12 (en un solo volumen). Madrid, 1949.

Tomo dedicado íntegramente a Antonio Machado. Colaboraciones de Eugenio d'Ors, Julián Marías, Alfredo Lefebvre, Dámaso Alonso, José Luis Aranguren, José M.ª Valverde, Gerardo Diego, Manuel del Cabral, Luis Rosales, Enrique Casamayor, Carlo Bo, Luis Felipe Vivanco, Ricardo Gullón, Eugenio de Nora, Carlos Clavería, Bartolomé Mostaza, Adolfo Muñoz Alonso, José Luis Cano, Eusebio García Luengo y Carlos Dampierre. Incorpora material inédito en aquella fecha.

ANTONIO OLIVER: *Antonio Machado.* Ediciones Conferencias y Ensayos. Bilbao, 1950.

Recoge un ensayo crítico sobre el tema del tiempo en la poesía de Machado.

GUILLERMO DIAZ PLAJA: *Modernismo frente a 98.* Madrid, Espasa-Calpe, 1951 (segunda edición, 1966).

Libro muy necesario para el estudio de la época, enriqueciendo con profusa documentación. Análisis de las diferencias entre los dos rumbos coexistentes. Su tesis es que hay dos generaciones.

CONCHA ESPINA: *De Antonio Machado a su grande y secreto amor.* Madrid. Distribuidora Lifesa, 1950.

Supuso una revelación. Valiosísimo por la aportación de las cartas que prueban la existencia de *Guiomar,* si bien tiene el grave defecto de presentar estas cartas fragmentadas y suprimir sus fechas.

ANTONIO SANCHEZ BARBUDO: *El pensamiento de Abel Martín y de Juan de Mairena, en relación con la poesía de Antonio Machado.* En Hispanie Review, vol. XXII, abril, 1954. Trabajo recogido, con ligeras variantes y con el título de *El pensamiento de Antonio Machado, en relación con su poesía,* como tercera parte del libro *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado.* Madrid, Guadarrama, 1968.

Se trata, para mí, del más profundo y acertado examen de las ideas que Machado expuso en su obra en prosa y de su reflejo en gran parte de su poesía, indagando detenidamente en las anticipaciones, las semejanzas y los contacos con filósofos modernos.

RAMON DE ZUBIRIA: *La poesía de Antonio Machado.* Madrid. Gredos, 1955.

Estudia profundamente la unidad poética y los temas del tiempo, el

sueño y el amor, con un análisis de las formas poéticas y apéndices con ejemplos de rimas y estrofas. Bibliografía muy completa.

JOSE MACHADO: *Ultimas soledades del poeta Antonio Machado.* Santiago de Chile, 1958. (Otra edición: Soria, 1971).

Recuerdos de su hermano José, quien le acompañó durante varios años. Aporta algunos datos interesantes.

DAMASO ALONSO: *Poetas españoles contemporáneos.* Madrid. Gredos, 1958, (tercera edición aumentada, 1969).

Ensayos en torno a varios poetas, con numerosos estudios sobre Antonio Machado. Dámaso Alonso estudió poemas inéditos y abrió caminos a la investigación machadiana.

ORESTE MACRI: *Poesia di Antonio Machado.* Milán. Lerici editori, 1959 (segunda y tercera ediciones en 1962 y 1969).

Estudio previo, texto críticamente revisado, notas, comentarios, bibliografía de y sobre el autor y poemas completos en edición bilingüe. Se trata de una edición sencillamente ejemplar, por su cuidado y su minuciosidad de todo género.

JOSE LUIS CANO: *Poesía española del siglo XX.* Madrid. Guadarrama, 1960.

En las págs. 71 a 130: «Notas sobre Antonio Machado», deteniéndose especialmente en los temas del sueño, de la quimera y del amor.

Insula, número 158. Madrid, enero, 1960.

Con motivo del XX aniversario, publicó la revista este número que recoge colaboraciones de R. A. Molina, Ricardo Gullón, Oreste Macrí, Justina Ruiz de Conde, José R. Marra López, Rafael Santos Torroella, Helen F. Grant, Jean Bratton, Aurora de Albornoz y Carlos Becceiro.

Caracola, número 84-87. Málaga, octubre a diciembre de 1959 y enero de 1960.

También con ocasión de los veinte años de su muerte, la revista malagueña dedicó este número extraordinario a Machado, con trabajos en prosa de Aurora de Albornoz, Antonio Aparicio, Enrique Azcoaga, José Luis Cano, Jean Cassou, Juan Gil-Albert, Juan Ramón Jiménez (un texto de 1924), Antonio Oliver, Emilio Orozco Díaz y Manuel Orozco Díaz, y con poemas de Alfonso Canales, Ramón de Garciasol, Jaime Gil de Biedma, Agustín Goytisolo, José Herrera Petere, Joaquim Horta, Rafael León, Antonio Leyva, Jesús López Pacheco, Leopoldo de Luis, Elena Martín Vivaldi, Enrique Molina Campos, J. A. Muñoz Rojas, José María Pemán, Pedro

Pérez-Clotet, Antonio Porras, Pere Quart, Fernando Quiñones, Juan Rejano y Carlos Rodríguez Spiteri.

JOSE MARIA CASTELLET: *Veinte años de poesía española.* Barcelona. Seix Barral. 1960.

En su extenso estudio preliminar, incluye el autor un apartado titulado «El arte poética de don Antonio Machado». Tanto esas páginas como numerosas referencias y el planteamiento de la antología misma, encierran un gran interés respecto de la constatación de la influencia machadiana sobre la poesía de posguerra.

SEGUNDO SERRANO PONCELA: *Del Romancero a Machado.* Caracas. Universidad de Venezuela, 1962.

En las págs. 173 a 185, se incluye el estudio «Machado y don Sen Tob». El autor es uno de los críticos que más han penetrado en la psicología de nuestro poeta. En 1954 publicó, en Buenos Aires, el libro *Antonio Machado: su mundo y su obra.*

La Torre (revista de la Universidad de Puerto Rico). Año XII, número 45-46, enero-junio 1964.

Volumen dedicado a la obra de Machado que incluye colaboraciones de José Luis Abellán, Aurora de Albornoz, Francisco Ayala, W. Barstom, Carlos Beceiro, José Bergamín, Carlos Blanco Aguinaga, Jorge Campos, J. L. Cano, Joaquín Casalduero, Jean Cassou, Gerardo Diego, José Echevarría, J. Enjuto, R. A. González, José R. González, Bernardo Gicovate, Ricardo Gullón, Oreste Macrí, Rodrigo A. Molina, Tomás Navarro Tomás, Robert S. Piccioto, Constantino Lascaris, Helen F. Grant, Heliodoro Carpintero, Federico de Onís, Charles Rosario, Justina Ruiz de Conde, S. Serrano Poncela, Guillermo de Torre y Concha Zardoya.

JUSTINA RUIZ DE CONDE: *Antonio Machado y Guiomar.* Madrid. Insula, 1964.

Reúne seis estudios, de los cuales el primero es el más extenso y trata de «La crisis de A. Machado hacia 1926». En todos se ocupa especialmente del tema de Guiomar; de su aparición y de su importancia en la obra del poeta.

Insula, número 212-213. madrid, julio-agosto, 1964.

Colaboraciones de Aurora de Albornoz, Carlos Beceiro, Ricardo Carballo, Manuel Durán, J. Enjuto, D. García Sabell, Ricardo Gullón, José R. Marra López, Robert Marrast, José Tudela, Dorothy Turner, J. M. Valverde y Aquilino Duque.

ALBERTO GIL NOVALES: *Antonio Machado,* Barcelona. Fontanella, 1966 (segunda edición, 1970).

Intenta una interpretación del pensamiento de Machado desde su realidad social y familiar. Abundando en ello, incorpora un curioso documento: la carta escrita por Machado Alvarez a Joaquín Costa —amigo de la familia—, agradeciéndole la felicitación por el nacimiento de uno de sus hijos. «Que queden Machados en el mundo para combatir la tiranía y el oscurantismo», dice el padre de don Antonio.

MANUEL TUÑON DE LARA: *Antonio Machado, poeta del pueblo.* Barcelona. Nova Terra, 1967.

Compenetración de hombre-obra-tierra e interpretación de la poesía machadiana en función de la comunicación con el *tú* y como exponente de sentimientos colectivos. Machado como hombre de diálogo, al partir de premisas esenciales: reconocimiento real del *otro,* idea de que la sentimentalidad es una emoción compartida y antidogmatismo.

ANTONIO SANCHEZ BARBUDO: *Los poemas de Antonio Machado.* Lumen, 1967.

Otro notable libro de Sánchez Barbudo, estudiando los temas, el sentimiento y la expresión poema por poema, en labor detenida y con pormenoridad no igualada.

AURORA DE ALBORNOZ: *La presencia de Unamuno en Antonio Machado.* Madrid, Gredos, 1968.

El tema es de gran importancia para el estudio del pensamiento religioso de Machado. La autora —uno de los críticos que mayor dedicación han prestado a esta figura y a la de Juan Ramón Jiménez— realiza análisis y confrontación de textos. Toma como punto de partida las relaciones amistosas y literarias que sostuvieron don Miguel y don Antonio, y aclara que no puede hablarse de influencia, sino de *presencia* del pensamiento de uno en el del otro.

JOSE GERARDO MANRIQUE DE LARA: *Antonio Machado,* Madrid, Epesa, 1968.

Ensayo literario sobre el aspecto humano y el conjunto de la obra, en sus rasgos más esenciales. Se acompaña de una antología, una cronología y una bibliografía.

EMILIO OROZCO: *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española.* Madrid. Prensa Española, 1968.

En las págs. 257 a 370 de este volumen, se recoge el trabajo «Antonio Machado en el camino. Notas a un tema central de su poesía», ampliando el fragmento inicial que publicó en la revista *Caracola,* antes citada. Estudia el sentido de las palabras *camino* y *pasear* en la poesía de Machado, matizando sus derivaciones existenciales con la

agregación de *pensar* y *soñar*. Al tiempo, enraiza al hombre con la tierra y con las cosas, sintetizando así la obra poética machadiana. Es, pues, más que un comentario a la visión paisajística.

PIERRE DARMENGEAT: *El hombre y lo real en Antonio Machado.* Madrid, Insula, 1969.

Penetrante ensayo sobre el humanismo de esta poesía, que va de lo individual a lo colectivo y de lo interior a lo exterior.

CESARE SEGRE: *Crítica bajo control.* Barcelona. Planeta, 1970. Traducción de Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban.

En las págs. 103 a 150, se incluyen los trabajos: «Sistema y estructuras en las Soledades de A. Machado» y «Las variantes en las Soledades».

FERDINANDO ROSSELLI: *Contributo a una temática generale della poesia di Antonio Machado.* Universitá di Pisa, 1970.

Se trata de una minuciosa clasificación de los poemas (manejando sólo títulos) por su temática, dentro de un riguroso esquema previo, con las ventajas y los inconvenientes que comporta toda esquematización.

RICARDO GULLON: *Un poética para Antonio Machado.* Madrid, Gredos, 1970.

Partiendo de que no deben mezclarse (según el autor) vida y literatura, Gullón estudia aquí la poesía de Machado no desde sus motivaciones biográficas o circunstanciales, sinodesde el poema mismo: desde su sustancia, desde lo que íntimamente se hace materia del poema, y el cómo se hace. Es, pues, un análisis de todos esos elementos —ritmo, tono, intensidad, condensación— que configuran la expresión poética o, si se quiere, ese milagro lingüístico que resulta.

PAUL ILIE: *Los surrealistas españoles.* Madrid. Taurus, 1972. (Traducción de Juan C. Coruchet).

En el capítulo II (págs. 37 a 65): «Dos formas de lo grotesco», donde se examinan algunos rasgos —el propio autor dice que no son muy abundantes— de la obra de Machado, considerándolos como antecedentes del surrealismo. Es una visión original de la poesía machadiana, pero no del todo convincente en cuanto a lo que el autor se propone demostrar.

PABLO A. COBOS: *Antonio Machado en Segovia. Vida y obras.* Madrid. Insula, 1973.

Compañero de las tertulias segovianas a las que acudía Machado, el autor —que ha publicado otros trabajos en torno al tema— hace nu-

merosos comentarios curiosos, cita fechas y datos, deslindando la parte de obra que fue escrita en la ciudad.

J. M. AGUIRRE: *Antonio Machado, poeta simbolista.* Madrid. Taurus, 1973.

Considera el autor demasiado rutinarias y tópicas muchas de las ideas sostenidas por la crítica en torno a Machado. Parte del simbolismo como movimiento y dedica un amplio comentario a la poesía francesa de fines de siglo y a los parnasianos, relacionándolo con algunas de las opiniones de *Mairena.* Pondera la coincidencia entre intuición y simbolismo y la presencia del símbolo en la poesía popular. Su tesis es parcial, tanto como la de quienes pretenden un Machado exclusivamente realista.

RICARDO GULLON y ALLEN W. PHILLIPS: *Antonio Machado.* Madrid. Taurus, 1973.

Gullón ha trabajado en diversas ocasiones sobre la obra de Machado, y en este volumen, en colaboración con A. W. Phillips, recoge un conjunto de notables ensayos de autores diversos, aparecidos en diferentes publicaciones a lo largo de los años, y clasificados aquí en siete apartados:

Imagen y testimonio. Trabajo de Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, Alardo Prats, Pascual Plá y Beltrán, Vicente Gaos, Waldo Frank y Octavio Paz.
Itinerario vital. Textos de Heliodoro Carpintero, Rafael Lainez Alcalá, Cardenal Iracheta, José Luis Cano y Enrique Rioja.
Relaciones amistosas y literarias. Originales de Aurora de Albornoz, Ricardo Gullón y Allen W. Phillips.
Etica y estética. Ensayos de Sánchez Barbudo, Guillermo de Torre, Bernardo Gicovate, Juan López Morillas, Gerardo Diego y Tomás Navarro Tomás.
Temas de Machado. Estudios de José Luis Aranguren, José María Valverde y Concha Zardoya.
Obras de Antonio Machado. Artículos de Juan Ramón Jiménez, José Ortega y Gasset, Rafael Cansinos Assens, Enrique Díez Canedo, Raimundo Lida y Enrique Anderson Imbert.
Sobre poemas de Machado. Análisis de Francisco Ayala, Luis Rosales, César Fernández Moreno y Claudio Guillén.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, Madrid, número 304-307 (Dos tomos), 1975-1976.

Importante aportación a los estudios machadianos, con casi un centenar de colaboraciones.

Se trata de un volumen resumidor, presentando trabajos tanto de contemporáneos como de críticos actuales, con lo que ofrece un panorama muy completo e ilustrativo.

JOSE M.ª VALVERDE: *Antonio Machado.* Siglo XXI. Barcelona, 1975.

Interesante estudio que tiende a demostrar la superación de la desesperanza melancólica por la esperanza histórica en la evolución del poeta.

BERNARD SESE: *Antonio Machado (1865-1939). El hombre, el poeta, el pensador.* Edit. Gredos, Madrid, 1980.

Se trata de un minucioso estudio, muy completo, que, además de interpretar con personalidad, incorpora todo lo mejor que se ha escrito sobre el poeta. Consta de dos tomos, y obtuvo el «Premio Internacional Antonio Machado» concedido en Colliure en 1979, como trabajo inédito.

JOSE M.ª MOREIRO: *Guiomar, un amor imposible de Machado.* Selecciones Austral, Madrid, 1982.

Comentario muy documentado de las relaciones de Machado y Pilar Valderrama, basándose en los testimonios de ésta.

MONIQUE ALONSO: *Antonio Machado, poeta del exilio.* Barcelona, Anthropos, 1985.

Se documentan rigurosamente los tres años últimos del poeta, con incorporación de material inédito y de primera mano respecto de sus días en Colliure. También se reproducen textos de la época.

MICHAEL P. PREDMORE: *Una España joven en la poesía de Antonio Machado.* Madrid, Insula, 1981.

Comenta la primera época de Machado, a la luz de la historia de su tiempo.

RICARDO GULLON: *Espacios poéticos de Antonio Machado.* Fundación Juan March, Madrid, 1987.

Simbolismo, indigenismo, pasión meditabunda y ámbitos de luz y sombra dan pie a nuevos análisis.

CRONOLOGIA

Algunos momentos importantes en la vida de Antonio Machado	*Sucesos políticos y acontecimientos relativos a la poesía española en los mismo años*
1875. Nace, en Sevilla, Antonio Machado.	Comienza el reinado de Alfonso XII. Fin de la tercera guerra carlista. Núñez de Arce publica *Gritos del combate.*
1883. La familia Machado se traslada a Madrid. Antonio ingresa como alumno en la Institución Libre de Enseñanza.	Movimiento anarquista de «La mano negra». Salvador Rueda publica *Noventa estrofas.*
1889. Bachillerato en el Instituto San Isidro.	Fundación de la Segunda Internacional. José Zorrilla, coronado en Granada.
1890. Pasa al Instituto Cisneros.	Aprobación de la Ley de sufragio universal. Menéndez Pelayo publica su «Antología de poetas líricos castellanos»
1893. Muere el padre de A. Machado. Aparecen sus primeras colaboraciones en la revista «La Caricatura».	Guerra de Melilla.

1894.	Nace Leonor Izquierdo, en Almenar de Soria.	Convenio de Marrakesch. Manuel del Palacio publica *Chispas.*
1895.	Muere el abuelo de Machado, antiguo Rector de Sevilla. Asistencias a la tertulia de don Eduardo Benot. Conoce a Valle Inclán.	Comienza el separatismo cubano. Maragall publica *Poesies.*
1899.	Viaje a París. Trabaja en la casa Garnier, como traductor. Conoce a Baroja.	Guerra de los boers.
1900.	Trabaja como actor en la compañía teatral de Díaz de Mendoza. Obtiene el título de Bachiller.	La Unión Nacional. Eduardo Marquina publica *Odas.* Juan Ramón Jiménez, *Almas de violeta y Ninfeas.*
1902.	Segundo viaje a París y trabajo en el consulado de Guatemala. Conoce a Rubén Darío. A su regreso, conoce a Juan Ramón.	Mayoría de edad de Alfonso XIII. Valle Inclán publica la *Sonata de Otoño.*
1903.	Publica *Soledades.*	Campañas republicanas de Costa y Salmerón. Rubén Darío publica *Los raros.*
1907.	Obtiene la cátedra de Francés. Conoce a Leonor. Publica *Soledades. Galerías. Otros poemas.*	La Encíclica «Pascendi» concondena el modernismo. Rubén Darío publica *«El canto errante.* Unamuno: *Poesías.*
1909.	Contrae matrimonio con Leonor.	Semana trágica de Barcelona. Benavente estrena *Los intereses creados.*

1911.	Viaje a París, becado por la Junta de Ampliación de Estudios. En el viaje, enfermedad de Leonor.	Unamuno publica *Rosario de sonetos líricos.* Enrique de Mesa, *Cancionero castellano.* Villaespesa, *El Alcázar de las perlas.*
1912.	Se publica *Campos de Castilla.* Muere Leonor. Se traslada a Baeza.	Asesinato de Canalejas. Convenio sobre el Protectorado de Marruecos. Manuel Machado publica *Cante hondo.*
1916.	Conoce a Federico García Lorca.	Muere Rubén Darío.
1917.	*Poesías completas,* editadas por la Residencia de Estudiantes.	Huelga general revolucionaria. Primera edición completa de *Platero y yo,* de Juan Ramón Jiménez.
1918.	Obtiene la Licenciatura.	García Lorca publica *Impresiones y paisajes.*
1919.	Traslado a Segovia. Colabora en la fundación de la Universidad Popular.	Se implanta la jornada de ocho horas. Valle Inclán publica *La pipa de Kif.*
1920.	Funda la sección segoviana de la Liga de Derechos del Hombre.	Unamuno publica *El Cristo de Velázquez.*
1922.	Conferencia, en la Casa de los Picos, de Segovia, sobre literatura rusa.	Jacinto Benavente obtiene el Premio Nobel de Literatura. Gerardo Diego publica *Imagen.*
1923.	Acuden a Segovia, para visitarle y rendirle homenaje, unos poetas jóvenes, entre ellos Salinas y Bacarisse.	Dictadura de Primo de Rivera. Unamuno publica *Teresa.* Salinas: *Presagios.*
1924.	Se publica *Nuevas canciones.* Se estrena su versión de *El condenado por desconfiado,* de Tirso.	Rafael Alberti: *Marinero en tierra.* Gerardo Diego: *Versos humanos.*

1925.	Estreno de la adaptación de *Hernani,* de Victor Hugo.	Desembarco de Alhucemas. Ortega y Gasset publica *La deshumanización del arte.*
1926.	Estreno de *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel,* en colaboración, como todas sus obras teatrales, con su hermano Manuel. Comienza a publicar en «Revista de Occidente» sus prosas de *Abel Martín.* Se adhiere a «Alianza Republicana».	Vuelo del «Plus Ultra». Salinas publica *Víspera del gozo.*
1927	Estreno de *Juan de Mañara* Elegido académico de la Española de la Lengua.	Pacificación de Marruecos. Unamuno: *Romancero del destierro.* Luis Cernuda: *Perfil del aire.* Conmemoración del centenario de Góngora.
1928.	Estreno de *Las adelfas.* Segunda edición de *Poesías completas.*	Hostilidad de los intelectuales frente a la dictadura de Primo de Rivera. Lorca: *Romancero gitano.* Guillén: *Cántico.* Aleixandre: *Ambito.*
1929.	Estreno de *La Lola se va a los Puertos.* *Canciones a Guiomar,* en la Revista de Occidente.	Rafael Alberti publica *Sobre los ángeles.* Salinas: *Seguro azar.*
1931.	Interviene en la proclamación de la República, en Segovia. Se estrena *La prima Fernanda.* Traslado al Instituto Calderón, de Madrid.	II República española. Lorca publica *Poema del cante jondo.*
1932.	Se estrena *La Duquesa de Benamejí.* Nombrado Hijo Adoptivo de Soria.	Sublevación del general Samjurjo. Aparece la famosa antología preparada por Gerardo Diego. Vicente Aleixandre publica *Espadas como labios.*

1933.	Tercera edición de *Poesías completas.*	Fundación de Falange Española. Miguel Hernández publica *Perito en lunas.* Pablo Neruda publica *Residencia en la tierra.*
1936.	Se publica el volumen *Juan de Mairena.* Sale evacuado a Valencia.	Estalla la guerra civil. Se publican: *La realidad y el deseo,* de Cernuda, *El rayo que no cesa,* de Miguel Hernández, *Sonetos amorosos,* de Germán Bleiberg, *Cantos de Primavera,* de Vivanco, *Razón de amor,* de Salinas. Mueren Valle Inclán y Unamuno.
1937.	Comienza su colaboración en «Hora de España». Interviene en el Congreso de Escritores, de Valencia. Se publica el volumen *La guerra.*	Se multiplican las publicaciones de poesía de guerra, entre ellas *Viento del pueblo,* de Miguel Hernández.
1938.	Traslado a Barcelona. Colaboraciones periodísticas en «La Vanguardia».	Batalla del Ebro.
1939.	A primeros de año, sale para el exilio. El 22 de febrero muere en Colliure (Francia). El día 25 muere la madre, que le acompañaba en el éxodo.	Fin de la guerra.

PUBLICACIONES

COLECCION «INVESTIGACIONES»

- **Claves para el desarrollo económico de Andalucía.**
  (J. A. Payno y otros, 1983)
- **Estrategias y criterios. Hacia una racionalización del diseño y la construcción en la vivienda social.**
  (J. M. Escudero y R. Kuri, 1985)
- **El mundo fue noticia.**
  (F. Sahagún, 1986)
- **El Arpa en el Renacimiento Español.**
  (R. M. Calvo Manzano, 1986)
- **La economía de Cuba. I. El difícil camino hacia la industrialización.**
  (E. Palazuelos, 1986)
- **La economía de Cuba. II. Las relaciones económicas entre Cuba y España.**
  (E. Palazuelos, 1986)
- **Gastos fiscales y déficit público.**
  (R. Calle, 1986)
- **Adivinancero Popular Español.**
  (J. L. Gárfer y C. Fernández, 1987)
- **España cíclica.**
  (A. de Miguel, 1987)
- **La evaluación de contexto en hogares funcionales.**
  (A. Ansorena y M. Muñoz-Ortiz, 1987)

COLECCION «MEMORIAS DE LA MUSICA ESPAÑOLA»

- **Biografías y documentos sobre la música y músicos españoles.**
  (Legado Barbieri, vol. I)
  (F. A. Barbieri. Edición a cargo de E. Casares, 1986)

- **De la mano de Joaquín Rodrigo. Historia de nuestra vida.**
  (V. Kamhi. Edición a cargo de A. Ruiz Tarazona, 1986)
- **Mi vida y mi obra.**
  (P. Sorozábal, 1986)
- **Federico Mompou: vida, textos y documentos.**
  (C. Janés, 1987)

COLECCION SEMINARIOS Y CURSOS

- **La integración en E.G.B.: Una nueva escuela.**
  (Varios autores, 1986)
- **Grandes periodistas olvidados.**
  (Varios autores, 1987)
- **Periodismo y periodistas en la Guerra Civil.**
  (Varios autores, 1987)
- **El comercio libre entre España y América Latina, 1765-1824.**
  (Varios autores, 1987)

CATALOGOS DE EXPOSICIONES

- **Colección de Santamarca** *(1984).*
- **Pinturas de paisaje del romanticismo español** *(1985).*
- **Otros abanicos** *(1985).*
- **Esteban Vicente: pinturas y collages, 1925-1985** *(1987).*
- **Artes populares de Egipto** *(1987).*

FUERA DE COLECCION

- **Cooperación y seguridad en Europa: La Conferencia de Madrid.**
  (1984)
- **Malandanza de Don Juan Martín.**
  (F. Cabal, en colaboración con la Junta Municipal de Centro del Ayuntamiento de Madrid, 1986)
- **Homenaje al Profesor Sampedro. 2 Vol.**
  (Varios autores, 1987)
- **Una noche en el caballo de Troya.**
  (A. Cillóniz, 1987)
- **La Dama de Elche.**
  (A. Berenguer, 1987)
- **Europa después de la lluvia.**
  (C. Peri Rossi, 1987)
- **Poeta en Nueva York.**
  (F. García Lorca, con ilustraciones de J. C. Eguillor, 1987)
- **Valle Inclán: Cronología, escritos dispersos, epistolario.**
  (J. A. Hormigón, 1987)
- **El aula sin fronteras.**
  (Varios autores, 1987)

LEOPOLDO DE LUIS, poeta y crítico, pertenece a la generación de postguerra. Comenzó a publicar poesía en las revistas «Garcilaso» y «Espadaña» y en su bibliografía figuran títulos como *Los imposibles pájaros* (1949), *El extraño* (1955), *Teatro real* (1957), *Juego limpio* (1961), *La luz a nuestro lado* (1964), *Igual que guantes grises* (1979), *Una muchacha mueve la cortina* (1983) o *Del temor y de la miseria* (1985), así como una amplia antología: *Poesía* (1946-1974).

En 1979 le fue concedido el Premio Nacional de Literatura. Como crítico, ha publicado con asiduidad en revistas como «Poesía Española», «Insula», «Papeles de Son Armadans» o «Revista de Occidente». Libros suyos son *Antología de la poesía social* (1965), *Antología de la poesía religiosa* (1969), *La poesía aprendida* (1975), *Vida y obra de Vicente Aleixandre* (1978), *Aproximaciones a la vida y la obra de León Felipe* (1984), *Ensayos sobre poetas andaluces del siglo XX* (1986) y numerosas ediciones de Miguel Hernández y otros poetas.