

En el 82 aniversario de la muerte de Antonio Machado

**LA POESÍA DE ANTONIO MACHADO, “UNA HONDA
PALPITACIÓN DEL ESPÍRITU”**

Fernando Carratalá

Datos biobibliográficos

Sevilla, 1875-Colliure (Francia), 1939. Aunque influido por el Modernismo y el Simbolismo, su obra es expresión lírica del ideario de la Generación del 98. Hijo del folclorista Antonio Machado y Álvarez y hermano menor del también poeta Manuel Machado, pasó su infancia en Sevilla y en 1883 se instaló con su familia en Madrid.

Se formó en la Institución Libre de Enseñanza y en otros institutos madrileños. En 1899, durante un primer viaje a París, trabajó en la editorial Garnier, y posteriormente regresó a la capital francesa, donde entabló amistad con Rubén Darío. De vuelta a España frecuentó los ambientes literarios y conoció a Juan Ramón Jiménez, a Ramón María del Valle-Inclán y a Miguel de Unamuno.

En 1907 obtuvo la cátedra de Francés en el Instituto de Soria, ciudad en la que dos años después contrajo matrimonio con Leonor Izquierdo. En 1910 le fue concedida una pensión para estudiar Filología en París durante un año, estancia que aprovechó para asistir a los cursos de filosofía de H. Bergson y Bédier en el College de France. Tras la muerte de su esposa, en 1912, pasó al Instituto de Baeza.

Doctorado en Filosofía y Letras (1918), desempeñó su cátedra en Segovia, y en 1928 fue elegido miembro de la Real Academia Española. Al comenzar la Guerra Civil se encontraba en Madrid, desde donde se trasladó con su madre y otros familiares al pueblo valenciano de Rocafort y luego a Barcelona. En enero de 1939 emprendió camino al exilio, pero la muerte lo sorprendió en el pueblecito francés de Colliure.

Los textos iniciales de Machado -comentarios de sucesos y crónicas costumbristas escritos en colaboración con su hermano y firmados con el seudónimo Tablante de Ricamonte-, aparecieron en *La Caricatura*, en 1893. Sus primeros poemas se publicaron en *Electra*, *Helios* y otras revistas modernistas, movimiento con el que Machado se sentía identificado cuando comenzó su labor literaria.

No obstante, aunque las composiciones incluidas en *Soledades* (1903) revelaron la influencia del Modernismo, el autor se distanció de la imaginería decorativa de la escuela rubeniana para profundizar en la expresión de emociones auténticas, a menudo plasmadas a través de un sobrio simbolismo. En su siguiente libro, *Soledades, galerías y otros poemas* (1907), reedición y ampliación del anterior, se hizo más evidente el tono melancólico e intimista, el uso del humor como elemento distanciador y, sobre todo, la intención de captar la fluidez del tiempo.

Al igual que Unamuno, Machado consideró que su misión era "eternizar lo momentáneo", capturar la "onda fugitiva" y transformar el poema en "palabra en el tiempo". En los años posteriores se acentuó su meditación sobre lo pasajero y lo eterno en *Campos de Castilla* (1912), pero no por medio de la autocontemplación, sino que dirigió la mirada hacia el exterior, y observó con ojos despiertos el paisaje castellano y los hombres que lo habitaban. Una emoción austera y grave recorre los poemas de este libro, que evoca la trágica España negra tan criticada por la Generación del 98 desde una perspectiva regeneracionista, al tiempo que se describe con hondo patriotismo la decadencia y ruina de las viejas ciudades castellanas.

En su siguiente volumen de poemas, *Nuevas canciones* (1924), el autor intensificó tanto su enfoque reflexivo como la línea sentenciosa de los "Proverbios y cantares"

incluidos en el libro anterior. Esta tendencia filosófica se manifestó entre 1912 y 1925, etapa en la que Machado redactó una serie de apuntes que verían la luz póstumamente con el título de *Los complementarios* (1971).

En este cuaderno, miscelánea de lecturas, esbozos y reflexiones cotidianas, aparecieron por primera vez sus heterónimos, el filósofo y poeta Abel Martín y su discípulo, el pensador escéptico Juan de Mairena. Ambos son personajes imaginarios que permitieron expresar al creador sus ideas sobre cultura, arte, sociedad, política, literatura y filosofía, especialmente en el libro *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936).

Paralelamente, en las ediciones de *Poesías completas* de 1928 y 1933 se decanta una lírica de tema amoroso y erótico inspirada por la que fue, tras la muerte de su esposa, su gran pasión en la vida real, Pilar de Valderrama, llamada Guiomar en dichos versos. Ya durante la contienda civil Machado escribió algunos poemas y varios textos en prosa, parte de los cuales fueron recogidos en *La guerra* (1937). Se trata de escritos testimoniales, plenamente incardinados en las circunstancias históricas del momento.



Antonio Machado

Páginas web de interés sobre Antonio Machado

<http://www.abelmartin.com/critica/critica.html>

<http://www.antoniomachadoensoria.com/index.htm#.VSvVBRusVoA>

<https://www.antoniomachadoensoria.com/biografiademachado.htm>

<http://www.soria-goig.org/senderos/autores/machado14.htm>

<http://www.soria-goig.org/senderos/autores/machado15.htm>

<https://www.accioncultural.es/es/actividades/antonio-machado-y-baeza-1912-2012-cien-anos-de-un-encuentro>

Antonio Machado en Baeza.

<https://www.youtube.com/watch?v=hEJs3sW4gTQ>

Antonio Machado: de Soria a Baeza.

Por Francisco Zaragoza.

Revista electrónica de estudios filológicos, núm, 17, julio 2009.

https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/estudios-23-antonio_machado.htm

<http://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/14200010/helvia/aula/archivos/repositorio/0/24/html/antonioMachado/index.html>

Edición empleada en la selección de poemas.

***Antonio Machado: Poesía completas.* Madrid. Espasa Libros, 1988, 13.^a edición. Colección Austral, A-33. Manuel Alvar, editor literario.**

Retrato

Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierras de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.

Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido
—ya conocéis mi torpe aliño indumentario—,
más recibí la flecha que me asignó Cupido,
y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.

Hay en mis venas gotas de sangre jacobina,
pero mi verso brota de manantial sereno;
y, más que un hombre al uso que sabe su doctrina,
soy, en el buen sentido de la palabra, bueno.

Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.

Desdeño las romanzas de los tenores huecos
y el coro de los grillos que cantan a la luna.
A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.

¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.

Converso con el hombre que siempre va conmigo
—quien habla solo espera hablar a Dios un día—;
mi soliloquio es plática con ese buen amigo
que me enseñó el secreto de la filantropía.

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 el lecho en donde yago.

Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha de tornar,
me encontraréis a bordo ligero de equipaje,
casi desnudo, como los hijos de la mar.

Apoyo léxico. **Aliño.** Orden y limpieza en la vestimenta. **Indumentario.** Perteneciente o relativo al vestido. **Cupido.** Dios del amor en la mitología romana. Se representa, de forma escultórica o pictórica, en la forma de un niño desnudo y alado que suele llevar los ojos vendados -el amor es “ciego”, en cuanto que es más emocional que racional- y porta flechas -con las que hiere de amor a quien la recibe-, arco y carcaj. **Hospitalario.** Que acoge con agrado o agasaja a quienes recibe en su casa (su uso es metafórico). **Jacobina.** Inclínada a defender de forma exaltada ideas revolucionarias y radicales. **Hombre al uso.** Persona normal y corriente. **Doctrina.** Conjunto de ideas u opiniones -religiosas, filosóficas, políticas, etc.- sustentadas por una persona. **Pierre de Ronsard** (1524-1585). Conocido como “el príncipe de los poetas y el poeta de los príncipes”, fue uno de los principales representantes del grupo poético del Renacimiento francés conocido como *La Pléyade*. **Afeites cosméticos.** Adornos embellecedores (ambas palabras están empleadas en sentido figurado). **Gay-trinar.** Alegre trémolo (de nuevo las palabras adquieren un sentido metafórico, como continuación de la imagen anterior). **Romanza.** En Música, aria [composición sobre cierto número de versos para que la cante una sola voz] generalmente de carácter sencillo y tierno. (De nuevo el sentido es metafórico). **Docto.** Que a fuerza de estudios y ejercitación ha adquirido más conocimientos y destrezas que los comunes u ordinarios. **Soliloquio.** Discurso que mantiene una persona consigo misma, como si pensara en voz alta. **Plática.** Acto de comunicarse en tono relajado y amistoso. **Yago.** De *yacer*: estar echado o tendido. (La primera persona del singular del presente de indicativo del verbo *yacer* tiene otras dos formas: *yazco* y *yazgo*).

Del poema “Retrato”, de Antonio Machado, existen varias versiones musicales. Aquí recogemos dos: la de Alberto Cortez -por partida doble- y la Joan Manuel Serrat.

Cortez:

<https://itunes.apple.com/es/app/youtube-music/id1017492454?mt=8>

<https://youtu.be/wfZB-VlnKmk>

Serrat:

<https://youtu.be/99yZBt85aP4>

La fecha de composición de este retrato es la de 1906 -según estableció Heliodoro Carpintero [1]-, y no la de 1912, aun cuando encabece Campos de Castilla. Y si el retrato pictórico tiene sus dificultades para captar lo esencial del personaje retratado, el literario, cuando es autobiográfico y auténtico, constituye un rasgo de honestidad personal que, además, puede convertirse en indispensable -como es el caso- para captar la esencia misma de un quehacer poético. Antonio Machado “se retrató” una sola vez, vaticinando una trayectoria que, 32 años después, terminaba en Colliure, con un poeta “ligero de equipaje”, fiel a sí mismo.

Inicialmente llama la atención que el poema se titule “Retrato”, en vez de “Autorretrato”, que sería más exacto cuando uno pretende hacer una descripción de sí mismo. Tal vez con ello el poeta persiga alcanzar un cierto nivel de objetividad, al distanciarse de aquello que va a describir, como si se tratara de un simple espectador, si bien, la subjetividad hace acto de presencia en los momentos de mayor tensión emocional, lo que por otra parte es lógico. Además, Antonio Machado, como si tuviera una visión profética, está anticipando lo que va ser no solo su obra literaria, sino también su destino.

El poeta nació el 26 de julio de 1875 en una de las viviendas -por aquel entonces de alquiler- del llamado Palacio de las Dueñas, uno de los principales conjuntos arquitectónicos de la ciudad de Sevilla, propiedad de la casa de Alba, y declarado Bien de Interés Cultural desde 1931; lo cual le permite iniciar su “Retrato” con dos versos que hacen referencia a aquel entorno: “Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero;” (versos 1-2) [2].

Los versos 3-4 (“mi juventud, veinte años en tierras de Castilla; / mi historia, algunos casos que recordar no quiero.”) hay que situarlos en la cronología vital del poeta: a los ocho años (en 1883) se traslada con su familia a Madrid, en donde permanece hasta 1906 -si bien, con dos viajes a París, en 1899 y 1902, para visitar a su hermano Manuel, con el que pasará largas temporadas en la capital francesa-; y en los primeros años de esa prolongada estancia en Madrid tiene ocasión de entrar en contacto con los métodos pedagógicos de la Institución Libre de Enseñanza [3]. En 1906, y por consejo de Giner de los Ríos, preparó oposiciones a profesor de Francés en Institutos de Segunda Enseñanza, y al año siguiente, ganada la cátedra, decidió ocuparla en la ciudad de Soria. En la pensión en la que vive conoce a la hija mayor de los dueños, Leonor Izquierdo. Dos años después, en 1909, se casan -ella tenía 15

[1] Cf. “Ínsula”, 344-345, 1975.

[2] En el primer cuarteto de un soneto en que evoca a su padre, el poeta hace mención expresa al lugar de su nacimiento: “... *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*”. Y ese patio, con su huerto, aparecerá en varios poemas que irá componiendo a lo largo de su vida (por ejemplo: “*La plaza y los naranjos encendidos / con sus frutos redondos y risueños. / Jardines de mi infancia / de clara luz que ya me enturbia el tiempo.*”).

[3] Así lo relata el propio Antonio Machado en su *Autobiografía*: “Desde los ocho a los treinta y dos años he vivido en Madrid con excepción del año 1899 y del 1902 que los pasé en París. Me educué en la Institución Libre de Enseñanza y conservo gran amor a mis maestros: Giner de los Ríos, el imponderable Cossío, Caso, Sela, Sama (ya muerto), Rubio, Costa (D. Joaquín —a quien no volví a ver desde mis nueve años—). Pasé por el Instituto y la Universidad, pero de estos centros no conservo más huella que una gran aversión a todo lo académico”.

años; el poeta, 34-, y el matrimonio dura hasta la muerte de Leonor Izquierdo [4], enferma de tuberculosis desde un año antes, el 1 de agosto de 1912; y poco después solicita su traslado a Jaeza, adonde llega en octubre de 1912. Y surge la pregunta: ¿son estos, en su historia personal, “*algunos casos que recordar no quiero*”? Porque lo cierto es que con este “Retrato” comienza *Campos de Castilla* en su edición de 1912. ¿Se escribió en esa época? Coincidimos con el sector de la crítica -pues no hay acuerdo al respecto- que sitúa su composición en fecha próxima a la instalación del poeta en Soria. Y, de ser así, los “casos” a los que Antonio Machado alude -y que escamotea en el poema- podrían referirse a circunstancias algo decepcionantes -vividas en los ambientes de la bohemia madrileña- del paso de su juventud a la vida adulta, y que el poeta prefiere olvidar, una vez que ha encauzado su proyecto vital -catedrático de Francés en el Instituto de Soria- y que ha descubierto el significado del amor verdadero en la persona de Leonor Izquierdo [5], a la que, obviamente, no puede hacer referencia en este poema, porque todavía no se habría trasladado a Soria. En este sentido, el verso con el que se cierra la primera estrofa es del todo coherente con el contenido de la segunda: Antonio Machado no se considera a sí mismo un seductor, como lo fue -al menos en teoría- el personaje real Miguel de Mañara [6]

[4] El poema “Al olmo seco”, escrito el 4 de mayo de 1912, comienza con estos versos: “Al olmo viejo, hendido por el rayo / y en su mitad podrido, / con las lluvias de abril y el sol de mayo / algunas hojas verdes le han salido”; y termina con estos otros: “Mi corazón espera / también, hacia la luz y hacia la vida / otro milagro de la primavera.”. Sin embargo, las esperanzas del poeta no se cumplieron -ver, como en el olmo, “la gracia de tu rama reverdecida”-, y apenas tres meses después fallecía su mujer, dejándolo sumido en una profunda depresión.

[5] Cf. Urrutia Gómez, Jorge: “Bases comprensivas para un análisis del poema *Retrato*”.

Cuadernos Hispanoamericanos, núms. 304-307, II, 1976, págs. 920-943.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/bases-comprensivas-para-un-analisis-del-poema-retrato/>

[6] Miguel de Mañara (Sevilla, 1627-1679) fue el fundador del Hospital de la Caridad de Sevilla, inicialmente un hospicio que atendió caritativamente las necesidades básicas de miles de personas menesterosas, antes de derivar en hospital para atender a pobres enfermos. La fama de hombre licencioso que se le atribuye puede tener un carácter legendario, pero en el caso de que cometiera todo tipo de excesos, lo que sí que es cierto es que, tras la muerte de su esposa -en 1661- dedicó su vida y su fortuna al ejercicio de la caridad. Cabría la posibilidad de que la aludida fama de seductor estuviera motivada por el anticlericalismo de ciertos sectores liberales, y a ello podría, además, dado pie su propia confesión, en calidad de *Testamento*, y que quizá no pasara de ser, más que la descripción de unos comportamientos concretos, una vinculación retórica de tipo genérico. Dice Mañara: “Yo, don Miguel Mañara, ceniza y polvo, pecador desdichado, pues lo más de mis logrados días ofendí a la Majestad altísima de Dios, mi Padre, cuya criatura y esclavo vil me confieso. Servía a Babilonia y al demonio, su príncipe, con mil abominaciones, soberbias, adulterios, juramentos, escándalos y latrocinios; cuyos pecados y maldades no tienen número y sólo la gran sabiduría de Dios puede numerarlos, y su infinita paciencia sufrirlos, y su infinita misericordia perdonarlos”. Y en el Discurso *de la verdad* escribe: “Y yo que escribo esto (con dolor de mi corazón y lágrimas en mis ojos confieso), más de treinta años dejé el monte santo de Jesucristo y serví loco y ciego a Babilonia y su vicios. Bebí el sucio cáliz de sus deleites e ingrato a mi señor a su enemiga, no hartándome de beber en los sucios charcos de sus abominaciones”. (Cf. Francisco Martín Hernández: *Miguel Mañara*. Universidad de Sevilla, 1981, pág. 49). Como aportación al mito de Don Juan, y en referencia a Miguel de Mañara, los hermanos Machado escribieron la obra teatral -en tres actos, y en verso- titulada *Juan de Mañara*, estrenada en 1927.

y el literario marqués de Bradomín [7], lo que avala el verso 6, como inciso explicativo: “ya conocéis mi torpe aliño indumentario”; y, en todo caso, traspasado por “la flecha que me asignó Cupido” (verso 7), podría haber tenido aventuras ajenas al donjuanismo, y más como receptor “hospitalario” de varios amoríos que como protagonista de los mismos; y quizá por ello, en lugar de referirse a algunas mujeres en concreto, emplee el pronombre personal “ellas”, con cierta actitud de distanciamiento: “y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario” (verso 8).

Los nueve serventesios en versos alejandrinos organizan el poema en tres partes de 12 versos cada una. En la primera parte (estrofas 1-3), el poeta se presenta tal como se ve a sí mismo: evoca su infancia, de la que conserva recuerdos entrañables (estrofa 1); rechaza cualquier actuación propia del donjuanismo, ya que aun cuando conoció el amor, en las mujeres solo buscó “hospitalidad” -es decir, una buena acogida- (estrofa 2); y recuerda su formación en la Institución Libre de Enseñanza, donde se va forjando su formación liberal -propia del ámbito familiar-; y aun cuando por temperamento pudiera parecer algo revolucionario, ya que por sus venas corre “sangre jacobina” (verso 9), su poesía es tranquila, en el sentido de que no persigue la soflama política, sino la meditación reflexiva (verso 10: “brota de manantil sereno”); no contemporiza con los dictados políticos que adoctrinaban a la gente -los extremismos revolucionarios estaban de moda- (verso 11); y si por algo se distingue como hombre es por su bondad y, de hecho, el verso 12 con el que se cierra la estrofa 3 está montado sobre el políptoton *buen/bueno*: “soy, en el *buen* sentido de la palabra, *bueno*”.

En la segunda parte (estrofas 4-6) define cómo ha venido siendo su poética: hasta 1907, sus publicaciones se habían inscrito en la línea del Simbolismo francés (representado por Paul Verlaine), y del Modernismo (que preconizaba Rubén Darío). En su primer viaje a París -junio de 1899- se dejó influenciar por esa “moderna estética” (verso 13) que representaba el escritor renacentista Pierre de Ronsard” -con su esteticismo, primacía de la forma, sentido aristocrático... (“corté las viejas rosas del huerto de Ronsard” -verso 14-); y, de vuelta a España, en octubre de ese mismo

[7] El marqués de Bradomín es un personaje de ficción creado por Valle-Inclán, y considerado por la crítica como un *alter ego* del autor. Es el protagonista de la tetralogía narrativa *Las sonatas* -una por cada estación-, escrita entre 1902 y 1905. El personaje valleinclanesco, sin embargo, se aparta del mito clásico de Don Juan, y así lo afirma el mismo Valle-Inclán: “Don Juan es un tema eterno y nacional; pero Don Juan no es esencialmente conquistador de mujeres; se caracteriza también por la impiedad y por el desacato a las leyes y a los hombres. En Don Juan se han de desarrollar tres temas. Primero, falta de respeto a los muertos y a la religión, que es una misma cosa; segundo, satisfacción de sus pasiones saltando sobre el derecho de los demás, tercero, conquista de mujeres. Es decir, demonio, mundo y carne, respectivamente. Don Juan es el Ángel rebelde; es monstruo y no engendra; es eterno y no se reproduce, como todo lo monstruoso y como todo lo eterno. Don Juan es el ideal para los hombres; todos los hombres admiran a Don Juan y lo admiran por su trinidad monstruosa. Los donjuanes anteriores al marqués de Nombrado reacciona ante el amor y ante la muerte; les faltaba la Naturaleza. Nombrado, más moderno, reacciona también ante el paisaje.” (Cf. Ramón Gómez de la Serna: *Ramón María Del Valle-Inclán*. Madrid, Espasa Libros, 1979, 5.ª edición, pág. 64. Colección Austral, núm. 427).



año, incrementa sus contactos con lo más granado del Modernismo: Francisco Villaespesa, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez... El poeta aún realiza un segundo viaje a París -entre abril y agosto de 1902-. Y resultado del ambiente poético en que se ha desenvuelto es la publicación de sus primeras obras: *Soledades: poesías* -1903-; *Soledades. Galerías. Otros poemas* -1907-. Pero, a partir de ahora, desdeña -por su exquisitez, por su carácter excesivamente sensorial, por sus sonoridades estridentes- “los afeites de la actual cosmética” (verso 15), y se aparta del “nuevo gay-trinar”, propio de los jóvenes seguidores del Modernismo (verso 16). Ese rechazo al Modernismo, que se resume en dicho verso 16 (el “ave” de la que habla el poeta es el “pájaro azul”, brillante emblema de la retórica preciosista del Modernismo), y que está presente en la estrofa 4, continúa en la estrofa 5: el poeta se distancia de “las romanzas de los tenores huecos” (verso 17), de ese “coro de grillos que cantan a la luna” (verso 18) -porque, a su juicio, elaboran una poesía hueca y sin contenido, enormemente afectada-, e intenta expresar nuevos contenidos poéticos más acordes con su personalidad. Lo que metafóricamente indica el poeta en el verso 19 -“A distinguir me paro las voces de los ecos”- es que no hay que conceder importancia a algo que no la tiene -en la línea del refrán “Mucho ruido y pocas nueces”-, y que empieza a eliminar de su producción poética lo huero y accesorio (“los ecos”), para centrarse en la palabra que expresa su propio sentir (“las voces”); de manera que esos nuevos contenidos se van a convertir en la exteriorización de su más honda intimidad, una vez iniciado de manera irreversible el proceso de depuración de la impronta modernista (verso 20). Y, en efecto, Antonio Machado inicia entonces un tipo de poesía de menor esteticismo y mayor profundidad conceptual, introduciéndose en el espíritu noventayochista -preocupación por España y una nueva sensibilidad ante el paisaje castellano-, que le llevará a publicar, en 1912, *Campos de Castilla*. En la estrofa 6 el poeta se pregunta, mediante una interrogación retórica, por su filiación estética, e ignora a qué escuela adscribirse que mejor exprese sus sentimientos: “¿Soy clásico o moderno? No sé” (verso 21). Pero, más allá de “etiquetas”, lo que sí que tiene clara es su postura ante el arte poético: lo importante para él no es ser un “trabajador del verso”, atento a la elaboración formal (“el docto oficio del forjador”- verso 24-), sino convertir su verso -metonimia para referirse a su quehacer poético- en la expresión de su propia voz, de lo más profundo de su espíritu, transformarlo en algo así como en una espada capaz de herir la sensibilidad de quienes compartan sus creaciones poéticas, porque el poeta siente la necesidad de comunicar a los demás sus personales estados anímicos (versos 21-23, montados sobre un original símil que identifica el verso con la espada). Y esta va a ser la poética a la que va a pertenecer fiel el resto de su vida: mayor profundidad y menor esteticismo. Será tras la muerte de su esposa Leonor Izquierdo cuando el poeta impregne su poesía de contenidos filosóficos -expresados de forma sentenciosa y casi epigramática-. Es el paso de *Campos de Castilla* (con Soria en el trasfondo) a *Nuevas Canciones* (ya en Baeza, ciudad que abandonó en 1919 para trasladarse a Segovia; una obra publicada en 1924).

En la tercera parte (estrofas 7-9), el poeta expone sus relaciones consigo mismo y con los demás; y presagia, en cierto modo, su destino final: en plena retirada de las tropas republicanas, en 1939, y pasada la frontera francesa, muere a los pocos días -el 22 de febrero- en el pueblecito costero de Colliure, “ligero de equipaje, / casi desnudo” (versos 35-36). En la estrofa 7, Antonio Machado alude a una de las bases ideológicas de su producción poética: su tendencia a la meditación, en sus charlas consigo mismo -recordemos el desdoblamiento del poeta en los personajes ficticios Juan de Mairena y Abel Martín- (verso 25), que le llevan a su anhelo de Dios -origen de muchas de sus angustias- (verso 26) y al descubrimiento del amor a los demás -que es precisamente en lo que consiste la anisotropía (versos 27-28). [8]

[8] Cf. García Castro, José María: *La filosofía poética de Antonio Machado*. Madrid, Siruela, 2013. Colección Biblioteca de Ensayo, núm. 78 (Serie Mayor).

Rubén Carío dijo de Antonio Machado: “[De todos los nuevos poetas de España], Antonio Machado quizá sea el más intenso. La música de su verso va en su pensamiento. Ha escrito poco y meditado mucho. *Su vida es la de un filósofo estoico*. Sabe decir sus ensueños en frases hondas. Se interna en la existencia de las cosas, en la naturaleza. Tal verso suyo sobre la tierra hubiera encantado a Lucrecio. Tiene un orgullo inmenso, neroniano y diogenesco. Tiene la admiración de la aristocracia intelectual. Algunos críticos han visto en él un continuador de la tradición castiza. A mí me parece, al contrario, uno de los pocos cosmopolitas, uno de los más generales, por lo mismo que lo considero uno de los más humanos.” (cf. “Opiniones”. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1906, págs. 220-221). Referencia completa:

<https://www.elnuevodiario.com.ni/opinion/67155-ruben-querido-admirado-maestro-antonio-machado/>

Y este es el retrato que, con el título de “Oración por Antonio Machado”, escribe Rubén Darío sobre el poeta, incorporado a la sección “Lira alerta”, de *El canto errante* (1907); poema que Antonio Machado convierte en pórtico de sus *Poesías completas* desde la primera edición de 1917-, compuesto por 22 eneasílabos con rima asonante aguda en los pares: “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 se fue. / Ruego por Antonio a mis dioses, / ellos le salven siempre. Amén”.

En 1916, Antonio Machado escribió este otro poema, titulado “A la muerte de Rubén Darío”, compuesto por cuatro conjuntos de versos alejandrinos con rima asonante aguda en los pares: “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 Dionysos de su mano al infierno / y con las nuevas rosas triunfantes 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”.

En la estrofa 8, el poeta, de modo un tanto brusco, afirma que cuanto posee - *trabajo, dinero, traje, mansión, pan, lecho*- es fruto de su trabajo: “A mi trabajo acudo, con mi dinero pago / el traje que me cubre y la mansión que habito, / el pan que me alimenta y el lecho donde yago.” (versos 30-32); que es tanto como decir lo poco que le importan las cosas materiales, y que se conforma con lo justo para vivir con dignidad, desde la autonomía económica que le proporciona la cátedra de instituto. Puestos a deber algo a alguien, serían los lectores quienes habrían contraído con el escritor la impagable deuda de una poesía escrita por quien hace siempre gala de sencillez, humildad y honestidad personal (versos 29-30)

Y en la estrofa 9, y con la mirada puesta en el futuro, se hace presente la muerte, a través de una imagen bastante recurrente en la tradición literaria: el último viaje, por mar, a bordo de una nave -y de ahí el símil “como los hijos de la mar”, con que cierra el poema. Y si ya en la estrofa anterior el poeta había empleado la segunda persona del plural del presente de indicativo (“debéisme” -verso 2-; como antes lo había hecho en la segunda estrofa: “conocéis” -verso-), esa comunicación directa con el lector se hace ahora más intensa: en el momento de la partida “me encontraréis” -ahora el tiempo es, obviamente, el futuro- “ligero de equipaje, / casi desnudo” (versos 35-36), en una nueva alusión a su despegue hacia lo material. Y su vaticinio se cumpliría 32 años después de la escritura de este poema: en el pueblo francés de Colliure reposa quien, encarnando los valores cívicos y sociales de la II República, se tuvo que exiliar, “ligero de equipaje”, efectivamente, y acompañado de su enferma madre, que fallecía 48 horas después que el poeta.

Y, en efecto, así era Antonio Machado, que se describe en un autorretrato más psicológico y existencial que físico -pues apenas hay rasgos de su fisonomía-, en un poema en el que los planos del contenido -con su trascendente hondura significativa- y de la expresión -con una elegante sencillez formal- se armonizan con tal perfección que lo convierten en el más claro exponente de su personalidad humana y literaria.

Este poema recoge bastante bien, en efecto, el estilo de Antonio Machado: mensaje claro, al alcance de cualquier lector. Y así, puede observarse la ausencia de dificultades léxicas, aun cuando el vocabulario empleado sea siempre culto: hay algunos deliberados usos arcaizantes (por ejemplo, en los versos 29 (“Y al cabo nada os debo; debéisme cuanto he escrito.”) y 32 (“y el lecho en donde yago.”); y, desde luego, hay también -y sobre todo- una apropiada selección léxica en relación con el contenido que se quiere expresar: así, por ejemplo, en la estrofa 3, la contraposición entre “gotas de sangre jacobina” en las venas del poeta, y “manantial sereno” en que brota su verso; en la estrofa 5, de nuevo otra contraposición: “voces/ecos”; y, en las estrofas 6, 7 y 8 ciertas correlaciones las dotan de una profunda coherencia semántica: “espada/blandiera /forjador” (estrofa 6), “soliloquio/plática” (estrofa 7) y “viaje/nave/a bordo/equipaje” (estrofa 8).

Respecto de la adjetivación, los calificativos adjuntos no tienen una ubicación definida con respeto al nombre: los hay pospuestos (*huerto claro*, verso 2; *sangre jacobina*, verso 9; *manantial sereno*, verso 10; *tenores huecos*, verso 17; *mano viril*, verso 23); antepuestos (*moderna* estética, verso 13; *viejas* rosas, verso 14; *actual* cosmética, verso 15; *nuevo* gay-trinar, verso 16; *buen* amigo, verso 27; *último* viaje, verso 33). Esta ubicación parece responder a razones puramente rítmicas y/o



Hommage des
artistes Espagnols
au poète Antonio
Machado

Exposition

peinture - sculpture
du 4 au 24 février 1955

Maison de la Pensée Française
2 Rue de l'Elysée
PARIS VIII

Pichro
4.3.55

eufónicas, más que puramente connotativas. En una ocasión existe la anteposición y posposición simultánea al nombre: “*torpe* aliño *indumentario*” (verso 6, un alejandrino con un marcado sentido del ritmo: “Ya conocéis mi *torpe* aliño *indumentario*”); y, en otra -verso 24-, los adjetivos intervienen en la construcción de un quiasmo “adjetivo+nombre/nombre+adjetivo” que, igualmente, dota al verso de un ritmo solemne al que contribuye la aliteración de /o/: “no por el *docto oficio* del *forjador preciada*”. El resto de los adjetivos, o bien tienen un valor copulativo (“soy... *bueno*”, verso 12; “¿Soy *clásico o romántico*?”, verso 21), o bien predicativo (verso 21: “*famosa* por la mano viril que *la blandiera* [la espada]”; versos 35-36: “*me encontraréis a bordo ligero de equipaje, / casi desnudo*”); y estos últimos son especialmente relevantes.

Por otra parte, el lenguaje metafórico es de fácil interpretación: *flecha de Cupido*/corazón transido de amor (verso 7); *sangre jacobina*/espíritu revolucionario (verso 9); *afeites de la actual cosmética*/estética modernista (verso 15); *ave del nuevo gay-trinar*/referencia al alegre trino del “pájaro azul”, símbolo modernista [9] (verso 16); *las romanzas de los tenores huecos y el coro de los grillos que cantan a la luna*/poetas modernistas (versos 17-18); *el día del último viaje en la nave que nunca ha de tornar*/la llegada de la muerte (versos 33-34).

Desde una perspectiva métrica, cabe destacar que el poeta haya elegido el verso alejandrino, tan del gusto modernista, agrupado en serventesios con rimas consonantes cruzadas (según el esquema ABAB, CDCD,...), y cuyo ritmo pausado -no hay en el texto ningún encabalgamiento- es idóneo para la expresión de su propia visión existencial. A este respecto conviene recordar que ya Rubén Darío, en *Azul...*, había compuesto sonetos en versos alejandrinos (por ejemplo, el titulado “Caupolicán”, que contiene dos serventesios con rimas muy sonoras). Y en cuanto a sonoridad, los versos 13 y 15 del serventesio 4 terminan en palabras esdrújulas (que originan una rima poco frecuente: cosmética/estética), por lo que hay que restar una sílaba métrica; y algo similar ocurre en el primer hemistiquio de los versos 21 y 27: al ser la palabra final esdrújula (romántico y plática, respectivamente), también se resta una sílaba métrica en el cómputo silábico. Y ya en el serventesio 9, la diéresis de la palabra *viaje* tiene la peculiaridad -por el contexto en que se encuentra- de prolongar su significado más allá de los límites del propio verso, lo que genera una mayor expresividad. Y la métrica es coadyuvante de los leves hipérbatos que hay a lo largo del poema (por ejemplo, en los versos 2, 4, 5, 13, 19, 30), pues facilitan las rimas consonánticas de los serventesios.

En consonancia con el hecho de que el poeta se retrata a sí mismo, la mayoría de los verbos está en primera persona del singular, ya sea del pasado lejano (*recibí* -verso 7-, *amé* -verso 8-, *corté* -verso 14-, *enseñó* -verso 28-), o del pasado más próximo (*he sido* -verso 5-, *he escrito* -verso 29-); pero dada la “actualidad” del retrato -la imagen que el poeta tiene de sí mismo en el momento en que escribe el

[9] Pérez, Javier: “Un momento del azul. Rubén Darío acuña un color”. *Anales de literatura Hispanoamericana*, 2011, volumen 40, pág. 161-169.

poema- es el presente de indicativo la forma verbal dominante, con valor estilístico de presente habitual: [no] *quiero* -verso 4-, *soy* -verso 12-, *adoro* -verso 13-, [no] *amo* -verso 15-, [ni] *soy* -verso 16-, *desdeño* -verso 17-, [me] *paro* -verso 19-, *escucho* -verso 20-, *soy/[no] sé* -verso 21-, *converso* -verso 25-, [nada os] *debo* -verso 29-, *acudo/pago* -verso 30-, *habito* -verso 31-, *yago* -verso 32-. Y, por esta razón, los determinantes posesivos son de primera persona (*mi* infancia -verso 1-, *mi* juventud -verso 3-, *mi* historia -verso 4-, *mi* [torpe] aliño -verso 6-, *mis* venas -verso 9-, *mi* verso -versos 10 y 22-, *mi* soliloquio -verso 27-, *mi* trabajo/*mi* dinero -verso 30-); así como los pronombres personales átonos: *me* asignó -verso 7-, *me* paro -verso 19-, [ese buen amigo / que] *me* enseñó -versos 27 y 28-, [el traje que] *me* cubre -verso 31-, [el pan que] *me* alimenta -verso 32-, *me* encontraréis -verso 35- (en todos estos casos, la forma pronominal está en posición proclítica con respecto a la forma verbal; en cambio, en *debéisme* -verso 29- se encuentra en posición enclítica, aunque la construcción es poco usual y reservada a la lengua poética). Y la mayoría de los verbos con sujeto en tercera persona se encuentra, igualmente, en presente de indicativo: “mi infancia *son* recuerdos” -verso 1-, “mi verso *brot*a” -verso 10-, “el hombre que *sabe* su doctrina” -verso 11-, “los grillos que *cantan* a la luna” -verso 18-, “como *deja* el capitán su espada” -verso 22-, “el hombre que siempre *va* conmigo” -verso 25-, “quien *habla* solo *espera* hablar a Dios un día” -verso 26-, “el traje que *me cubre*” -verso 31-, “el pan que *me alimenta*” -verso 32-. La segunda persona del plural aparece cuando el poeta utiliza a los lectores como confidentes, o bien en presente de indicativo (“ya *conocéis*” -verso 6-, “*debéisme*” -verso 29-), o bien en futuro de indicativo (“*me encontraréis*” -verso 35-). El escaso modo subjuntivo que se emplea en el poema está debidamente justificado: el imperfecto de subjuntivo aparece en la estrofa sexta -versos 21 y 23: *quisiera/blandiera*- para expresar una posibilidad con ciertos visos de realidad, que son aún mayores en el presente de subjuntivo del verso 8: *puedan*; y el presente de subjuntivo de la última estrofa, con su proyección de futuro -versos 33 y 34: *llegue/esté*-, viene motivados por las proposiciones adverbiales introducidas por “cuando”. Y la única perífrasis verbal está en la última estrofa: “la nave que nunca *ha de tornar*” -verso 34-, que expresa, con su carácter obligatorio y significación metafórica, el carácter inexorable de la muerte. Hay, además, en el poema otro detalle que no debe pasar desapercibido: cierta insistencia en el empleo del verbo *ser* (*son* -verso 1-, *he sido* -verso 5-, *soy /no soy/¿soy?* -versos 12, 16 y 21, respectivamente-, *es* -verso 27), precisamente porque se usa para expresar rasgos inherentes -y permanentes- a la propia personalidad. De esta manera, la morfología verbal se convierte en el mejor aliado del poeta para lograr un retrato intemporal de su persona, capaz de conmover a lectores distantes en el espacio y en el tiempo.

La condensación expresiva, tan típica de Antonio Machado, se refleja, por ejemplo, en la elipsis de los versos 3 y 4 de la estrofa 1, en los que se ha suprimido el verbo del verso 1, dotándolos, así, de una mayor contundencia, a la que contribuye la coma que introduce una pausa relevante : “*mi juventud*, [son] veinte años en tierras de Castilla; / *mi historia*, [son] algunos casos que recordar no quiero”; o en aclaraciones que irrumpen entre rayas en el segundo verso de la estrofa, tal y como

ocurre en la 2 (“-ya conocéis mi torpe aliño indumentario-”) y en la 7 (“-quien habla solo espera hablar a Dios un día-”), auténtico anhelo vital del poeta.

Y al equilibrio de la estructura sintáctica contribuyen los nexos coordinantes, las desmembraciones y las enumeraciones sostenidas por construcciones paralelística. Los nexos coordinantes, mediante la conjunción copulativa y -que responden a la sencillez sintáctica que Antonio Machado imprime al texto-, se multiplican; así, en los versos 8 (“y amé”), 11 (“y, más que un hombre al uso”), 13-14 (“y en la moderna estética / corté”), 18 (“y el coro de los grillos”), 20 (“y escucho solamente”), 29 (“Y al cabo, nada os debo”), 31 (“y la mansión que habito”), 32 (“y el lecho donde yago”), 33 (“Y cuando llegue el día”), 34 (“y esté al partir la nave”). Varias son también las ambicionerías; por ejemplo: “mi juventud, veinte años...; mi historia, algunos casos...” (versos 3-4), “Ni un [seductor] Mañana, ni un Bradomín...” (verso 5), “Desdeño las romanzas de los tenores [huecos] / y el coro de los grillos [que cantan a la luna]” (versos 17-18); así como los paralelismos, presentes en la estrofa octava: “A mi trabajo actuó, con mi dinero pago / el traje que me cubre y la mansión que habito, / el pan que me alimenta y el lecho donde yago” (versos 30-32). [10]

Muchos de los poetas de posguerra sintieron verdadera devoción por Antonio Machado, en cuya poesía veían todo un ejemplo de humanidad [11]. No está de más recordar aquí las palabras con las que el crítico por excelencia de los poetas de la Generación del 27, Dámaso Alonso, aludía por entonces al poeta: “Era, ante todo, una lección de estética. [...] Y era una lección de hombría, de austeridad, de honestidad sin disfraces ni relumbrones...”. Su “Retrato” -en el que se insinúan algunos de los temas recurrentes de su poesía: el amor, Dios, el tiempo, la muerte...- es la mejor confirmación del juicio de Alonso.

[10] Antonio Machado, que admiraba a Rubén Darío como maestro incomparable de la forma y de la sensación, procuró superar la influencia modernista y buscar su camino poético personal. En el prólogo de la segunda edición aumentada de *Soledades* (1903), con el título de *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907), y en la que se han suprimido 13 poemas de orientación excesivamente modernista- escribía el poeta: “... Pero yo pretendí... seguir camino bien distinto. 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; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta al contacto con el mundo”. Años más tarde -en 1924-, y en una popular soleá -incluida en *Nuevas canciones* (“De mi cartera”, I), Antonio Machado -que había asistido en París, con su mujer, en 1910, a conferencias de Henri Bergson, uno de sus referentes filosóficos- nos daba su concepción la poesía: “Ni mármol duro y eterno, / ni música ni pintura, / sino palabra en el tiempo”. En este contexto, y por lo que de proyección futura tiene en el devenir del poeta, el “Retrato” que efectúa de sí mismo -en 1907- adquiere una enorme trascendencia para valorar justamente su personalidad y su obra literaria e incluso filosófica.

[11] Cf. Cano, José Luis: *Antonio Machado. Su vida, su obra*. (Homenaje en el centenario de su nacimiento). Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976. Trabajo “escolar” de divulgación: “Antonio Machado”.

LA DESCRIPCIÓN DEL PAISAJE EN SOLEDADES Y EN GALERÍAS

Antonio Machado se inicia como poeta en el Modernismo, que pronto abandonará al sentir un paulatino desdén por la belleza sensorial y los efectos musicales propios de aquél. El poema que reproducimos a continuación se inscribe, no obstante, en la estética modernista, aunque la densidad lírica de su lenguaje y el carácter intimista de los versos le alejan de la sugestión por la belleza sensorial y lo decorativo, tan típicos de Rubén Darío. La descripción paisajística que efectúa Antonio Machado no es sino la proyección de su propio estado anímico de abatimiento, que traslada al lector invadido por una profunda tristeza y un sentimiento de emocionada melancolía.

XXXII (pág. 108)

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta. [12]

Apoyo léxico. **Ascua.** Pedazo de cualquier materia sólida y combustible que por la acción del fuego se pone incandescente y sin llama. (El vocablo está usado metafóricamente -*ascuas... humean*- para describir el enrojecimiento propio del cielo en el momento del ocaso). **Crepúsculo.** Claridad que hay -y tiempo que dura- desde que se pone el Sol hasta que es de noche. **Marmórea.** De mármol.

[12] Este poema está comentado en *La experiencia del tiempo en la poesía de Antonio Machado*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Departamento de Lengua Española, 1975. Colección de bolsillo, núm. 41. “Semántica y simbolismo en el poema XIII de *Del camino*”, por A. Romero; págs. 133-143).

Antonio Machado hace un uso eficaz del hipérbaton en este poema, integrado por tres oraciones, cuyos elementos quedan ordenados de la siguiente forma, una vez rotas las exigencias rítmicas de los versos a los que ha contribuido el hipérbaton que se encuentra en cada una de ellas:

- Las ascuas de un crepúsculo morado humean detrás del cipresal negro. (La anteposición del adjetivo al sustantivo, en el verso segundo *-negro cipresal-*, facilita la distribución de los acentos rítmicos en las sílabas 2, 4 y 8, propia del endecasílabo sáfico).
- La fuente, con su alado y desnudo Amor de piedra -que sueña mudo- está en la glorieta en sombra.
- El agua reposa muerta en la taza marmórea. (De nuevo, la acentuación sáfica del endecasílabo justifica la anteposición del adjetivo al sustantivo en el verso 5: *marmórea taza*).

En una primera lectura, el poema no pasa de ser una simple descripción paisajística: Machado describe una puesta de sol detrás de un cipresal; y una plaza en sombra con una fuente de mármol, rematada con una estatua de Cupido, y en cuyo receptáculo redondo y cóncavo el agua está parada. Una lectura más en profundidad permite comprobar que la comparación tácita entre *agua parada* y *organismo muerto* es el fundamento que vertebra el poema, y que le ha permitido al poeta emplear la expresión metafórica *agua muerta*, con la que culminan unos versos que han ido intensificando la gravedad de su contenido; un contenido que alude a la existencia lánguida del autor, con sus ilusiones muertas. Además, en la selección léxica efectuada, el poeta ha elegido palabras que conllevan marcas semánticas de muerte: *ascuas, crepúsculo, morado, negro, cipresal, humean, sombra, piedra, sueña, mudo, marmórea, reposa*; palabras, todas ellas, situadas en una posición de relevancia expresiva, por cargar sobre ellas los acentos fundamentales de los versos endecasílabos. El color negro dominante, por otra parte, evoca la noche, y la oscuridad subsiguiente se identifica con la muerte: el poeta ha perdido, pues, la ilusión por la existencia. [13]

[13] No está de más recordar que la secuencia de dos vocales abiertas de las palabras *humean* (verso 2) y *marmórea* (verso 5), al no pronunciarse dentro de una misma sílaba y formar parte de sílabas consecutivas, constituyen un hiato (/e.a/); y, al seguir las reglas generales de la acentuación ortográfica, la palabra *humean* no lleva tilde, por ser llana terminada en *-n*; y la palabra *marmórea* sí la lleva, por ser esdrújula. En la sílaba *-me-*, de la palabra *humean*, recae el acento estrófico (sílaba décima); y la palabra *marmórea* contiene una sinéresis, que convierte el hiato (e.a) en diptongo (/ea/) (sílaba poética /rea/), y, de esta forma, el endecasílabo es sáfico, con acentos rítmicos en cuarta y octava sílaba -además del acento rítmico en la segunda y el estrófico en la décima-: “que sueña múdo. En la marmórea táza”.

Con estos sencillos versos endecasílabos -todos a excepción del primer verso del segundo serventesio-, Machado evoca, por primera vez, la llegada de la primavera.

L (pág. 123)

Acaso...

Como atento no más a mi quimera
no reparaba en torno mío, un día
me sorprendió la fértil primavera
que en todo el ancho campo sonreía.
Brotaban verdes hojas 5
de las hinchadas yemas del ramaje,
y flores amarillas, blancas, rojas,
alegraban la mancha del paisaje.
Y era una lluvia de saetas de oro,
el sol sobre las frondas juveniles; 10
del amplio río en el caudal sonoro
se miraban los álamos gentiles.
Tras de tanto camino es la primera
vez que miro brotar la primavera,
dije, y después, declamatoriamente: 15
-¡Cuán tarde ya para la dicha mía!
Y luego, al caminar, como quien siente
alas de otra ilusión: -Y todavía
¡yo alcanzaré mi juventud un día!

Apoyo léxico. **Quimera.** Aquello que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo. Fronda. Conjunto de hojas o ramas que forman espesura. **Gentil.** Hermoso, agradable (el adjetivo alcanza un valor altamente connotativo).

Obsérvese la disposición de la información de acuerdo con la estructura del poema: sorpresa ante la llegada de la primavera (primera parte: versos 1-4), descripción del paisaje primaveral junto al río (segunda parte: versos 5-12) y expresión de los sentimientos de tristeza y esperanza del poeta (tercera parte, versos 13-19). La relación que se establece entre el mundo exterior e interior del poeta es doble y compleja: por una parte existe un contraste entre la luminosidad del paisaje primaveral y la melancolía del poeta; y, por otra, una relación de sintonía, que se deja ver con claridad en los versos finales: el "yo poético" se contagia de la vitalidad que trae consigo la primavera y se abre a la esperanza.

Obsérvese igualmente la parquedad de procedimientos retóricos empleados por el poeta: la personificación de los versos 3-4 (*me sorprendió la fértil primavera / que en todo el ancho campo sonreía*); el sentido metafórico de los versos 9-10 (*Y era una lluvia de saetas de oro / el sol sobre las frondas juveniles*); el hipérbaton de los versos 11-12 (*del amplio río en el caudal sonoro / se miraban los álamos gentiles*); el simbolismo del vocablo *camino*, del verso 13, encabalgado con el 14 (Tras de tanto camino es la *primera / vez* que miro brotar la primavera); y la abundancia de epítetos -por lo general antepuestos al nombre- que el carácter descriptivo del texto potencia (*fértil primavera, ancho campo, verdes hojas, hinchadas yemas, flores amarillas, frondas juveniles, amplio río, caudal sonoro, álamos gentiles*).

Muy sencilla es la línea argumental de este poema -de clara ascendencia simbolista-, que se desarrolla a través de una estructura apoyada en cuatro partes formal y temáticamente discernibles (versos 1-4; 5-8; 9-12 y 13-14, esta última a modo de tenue epifonema que cierra la composición).

LXII (pág. 133)

Desgarrada la nube; el arco iris
brillando ya en el cielo,
y en un fanal de lluvia
y sol el campo envuelto
Desperté. ¿Quién enturbia
los mágicos cristales de mi sueño?
Mi corazón latía
atónito y disperso.
...; El limonar florido,
el cipresal del huerto,
el prado verde, el sol, el agua, el iris!...
¡el agua en tus cabellos!...
Y todo en la memoria se perdía
como una pompa de jabón al viento. [14]

[14] Victoria León, en la Revista de estudios sobre Antonio Machado -Abel Martín-, publica un excelente comentario de este poema en el trabajo titulado “Antonio Machado. Notas sobre un sueño: el poema LXII de *Galerías*”.

<http://www.abelmartin.com/critica/leon.html>

En relación con la métrica del poema, escribe Victoria León en el artículo citado: “Formalmente, el poema presenta un esquema métrico muy común en la obra de Machado, tanto la combinación de endecasílabos y heptasílabos, como, en concreto, la silva arromanzada. J. M. Aguirre señala cómo Machado parece seguir a Verlaine al preferir la rima pobre, la asonancia indefinida (Aguirre: *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus.1982). Forma clásica como pocas, Machado actualiza en este poema su flexibilidad rítmica y su capacidad sugestiva mediante modulaciones y silencios que logran una equilibrada fusión de sonido y sentido, sin merma de la austeridad expresiva y en consonancia con la atmósfera de vaga y misteriosa evocación que las imágenes suscitan”.

Intertextualidad Antonio Machado-Juan Ramón Jiménez.

En diciembre de 1919, Antonio Machado publica en *El adelantado*, de Segovia, este poema, en homenaje a Juan Ramón Jiménez, por su libro *Arias tristes*:

CLII (págs. 265-266)

Era una noche del mes
de mayo, azul y serena.
Sobre el agudo ciprés
brillaba la luna llena,
iluminando la fuente
en donde el agua surtía
sollozando intermitente.
Sólo la fuente se oía.

Después, se escuchó el acento
de un oculto ruiñón.
Quebró una racha de viento
la curva del surtidor.

Y una dulce melodía
vagó por todo el jardín:
entre los mirtos tañía
un músico su violín.

Era un acorde lamento
de juventud y de amor
para la luna y el viento,
el agua y el ruiñón.

«*El jardín tiene una fuente
y la fuente una quimera...*»
Cantaba una voz doliente,
alma de la primavera.

Calló la voz y el violín
apagó su melodía.
Quedó la melancolía
vagando por el jardín.
Sólo la fuente se oía.

Antonio Machado ha tomado dos versos de este poema de Juan Ramón Jiménez (Nocturnos, II):

Las noches de luna tienen
una lumbre de azucena,
que inunda de paz el alma
y de ensueño la tristeza.

Yo no sé que hay en la luna
que tanto calma y consuela,
que da unos besos tan dulces
a las almas que la besan.

Si hubiera siempre una luna,
una luna blanca y buena,
triste lágrima del cielo
temblando sobre la tierra,
los corazones que saben
por qué las flores se secan,
mirando siempre a la luna
se morirían de pena.

Mi jardín tiene una fuente,
y la fuente una quimera,
y la quimera un amante
que se muere de tristeza.

Y cuando viene la luna
con su lumbre de azucena,
abro mi balcón y sueño
por todos los que no sueñan.

La brisa trae en la noche
besos, mimos y cadencias,
algo virginal y triste
a la luz de las estrellas;
y yo pienso en los jardines
que nunca veré, en las rejas
sin amores, en las novias
dormidas en su inocencia;
en las manos que esta noche
divina de primavera,
no tendrán quien acaricie
su blancura y su belleza;
en la ilusión encantada
que, siguiendo sus quimeras,
tendrá esta noche tranquila
tantas ventanas abiertas.

Como suele ser frecuente en la intertextualidad, Antonio Machado utiliza una cita ajena -de Juan Ramón Jiménez- y la entrelaza con sus propias palabras, a fin de que el texto propio converja con el del autor de referencia. De ninguna manera intenta Antonio Machado ocultar -y menos disfrazar- la repercusión del texto ajeno en el suyo; antes por el contrario, se sirve de él para provocar un diálogo intertextual que enriquece el texto propio con los antiguos significados procedentes del texto que recoge. Tales incorporaciones textuales se presentan, pues, entrelazadas a modo de un diálogo en la sombra entre distintos discursos asimilados y transformados; y, de esta manera, el nuevo texto obtenido se carga de conceptos complejos, de valores simbólicos, en una forma condensada que revela un lento proceso de gestación. Esta “sinfonía de voces” ajenas es homenaje y señal de admiración hacia Juan Ramón Jiménez por parte de Antonio Machado, con el que ha compartido problemas de orden estético; y, en cualquier caso, no pasa de ser un complejo juego de virtuosismo formal del que se sirve el poeta para exhibir su intensa capacidad creadora. [15]

[15] Ponce Cárdenas, Jesús: “*Era una tarde de un jardín umbrío*. Trayectoria de un motivo finisecular entre poesía y pintura”. *Bulletin Hispanique*, 115-1, 2013.
<https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/2513>

**Camino de París. (En *Campos de Castilla*).
[Despedida del paisaje soriano, en 1910].**

CXIII (págs. 170-173)

Campos de Soria

IV

¡Las figuras del campo sobre el cielo!
Dos lentos bueyes aran
en un alcor, cuando el otoño empieza,
y entre las negras testas dobladas
bajo el pesado yugo,
pende un cesto de juncos y retama,
que es la cuna de un niño;
y tras la yunta marcha
un hombre que se inclina hacia la tierra,
y una mujer que en las abiertas zanjás
arroja la semilla.
Bajo una nube de carmín y llama,
en el oro fluido y verdinoso
del poniente, las sombras se agigantan.

El poema “Campos de Soria”, compuesto por nueve partes, le sirve a Machado para plasmar, en versos emocionados, su visión de las tierras sorianas: el paisaje y sus gentes, la vida rural en las diferentes estaciones -a excepción del verano-, la ciudad de Soria... Las partes VII-IX forman un bloque unitario, y son una amorosa despedida de esos paisajes y gentes tan allegados a la sensibilidad de Antonio Machado, acaso cuando el autor va a marcharse a París, a fines de 1910, acompañado de Leonor Izquierdo.

En la parte IV asistimos a la caída de la tarde: “las figuras del campo” -el labrador arando con la yunta de bueyes; la mujer, tras él, arrojando las semillas; y el pequeñuelo en una rudimentaria cuna vegetal, ubicada “bajo el pesado yugo”- se muestran, al contraluz, *gigantescas*. Es esta una imagen de un atardecer, presidido por labores agrícolas, muy similar a la que ofrece Pío Baroja en este breve texto: “Las lomas grises, pedregosas y áridas, tomaban color de cobre, y sobre el cobre y el oro viejo de las colinas se destacaban los riscos como castillos ciclópeos, amarillos y rojos, formados por calizas coloreadas. / El río, como un espejo, reflejaba el cielo, entre cerros parduzcos, y volvía a aparecer después de la amarillez del campo. / Al caer de la tarde, el labrador, arando con sus mulas o con sus bueyes en la soledad, tomaba aire solemne, y, al destacarse a contraluz, se le veía, como a las yuntas, gigantesco”. [16]

[16] Baroja Nessi, Pío: *La nave de los locos*, 5, VI. Madrid, ediciones Cátedra/Caro Raggio, 2011 (1987). Colección Letras Hispánicas, núm. 269. Francisco Flores Arroyuelo, editor literario. [La obra es la segunda parte de la “Trilogía de Chipiteguy”, y constituye el tomo XV de las *Memorias de un hombre de acción*. Adviértanse los efectos cromáticos pintando el crepúsculo vespertino: lomas *grises* que adquieren tonalidades cobrizas (“color *de cobre*”), colinas doradas (“oro viejo”), riscos “*amarillos y rojos*”, cerros “*parduzcos*”, campo amarillo; y un par de símiles para hacer más plástico ese colorido que la luz crepuscular inyecta al paisaje: si los riscos parecen “*castillos ciclópeos*”, el río es “*como un espejo*” en que se refleja el color del cielo.

VI

*¡Soria fría. Soria pura,
cabeza de Extremadura,
con su castillo guerrero
arruinado, sobre el Duero;
con sus murallas roídas
y sus casas denegridas!*
¡Muerta ciudad de señores
soldados o cazadores;
de portales con escudos
de cien linajes hidalgos,
y de famélicos galgos,
de galgos flacos y agudos,
que pululan
por las sórdidas callejas,
y a la media noche ululan,
cuando graznan las cornejas!

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

Apoyo léxico. **Arruinado.** Destruído, desmantelado. **Roídas.** Lentamente desgastadas. **Denegridas.** Que presentan un color que tira a negro. **Agudos.** Puntiaudos, afilados. [El adjetivo se está aplicando, con gran acierto, a los galgos, perros -de caza- muy ligeros, con la cabeza pequeña, los ojos grandes, el hocico *puntiaudo*, las orejas delgadas y colgantes, el cuerpo delgado, y el cuello, la cola y las patas largas]. **Sórdidas.** Sucias, miserables y pobres. **Ulular.** *Aullar*: Producir el perro una voz triste y prolongada. **Audiencia.** El Palacio de la Audiencia de Soria es hoy en día un centro cultural donde se realizan exposiciones, se representan obras de teatro, se imparten conferencias...

Antonio Machado nos ofrece en esta VI parte una melancólica visión de la bella y decrepita ciudad de Soria -en un paradójico desacuerdo entre el sentimiento y la razón-; y en un sencillo lenguaje poético que no necesita de complicadas imágenes para alcanzar un inigualable poder de comunicación.

El poema, de indiscutible calidad literaria, está compuesto por 20 versos -19 octosílabos y un tetrasílabo, el decimotercero- distribuidos en tres convencionales agrupaciones estróficas de entonación exclamativa -de 6, 10 y 4 versos, respectivamente- con rimas consonantes -ocho de las cuales contienen la vocal velar / u/ tónica, que les confiere una especial sonoridad-, distribuidas aleatoriamente según el siguiente esquema: aabbcc /// ddeffegghgh /// ijij. El empleo de los signos de exclamación impregnan la expresión de un valor lírico que trasciende la objetividad del paisaje descrito.

En el segundo verso, Machado, al llamar a Soria “cabeza de Extremadura”, está aludiendo a una importante faceta de su pasado histórico: Soria fue sede del Honrado Concejo de la Mesta, y de ella partían las ovejas hacia los pastizales extremeños, convertidos en invernaderos de los ganados trashumantes [17]. Y en esta primera estrofa, conformada por seis versos octosílabos con tres rimas consonantes gemelas: -*úra/-érol/-ídas*, Machado sintetiza con delicado acierto poético la impresión de ruina y decadencia que la evocación de Soria le suscita: el castillo está *arruinado* (verso 4); las murallas, *roídas* (verso 5); y las casas, *denegridas* (verso 6). La presencia de palabras con consonantes vibrantes (*guerrero*, *arruinado*, *Duero*, *murallas*, *roídas*, *denegridas*) da una mayor fuerza a esa idea de “ciudad decadente” que de Soria tiene el poeta, expresada en esta estrofa con un estilo nominal que prescinde de verbos y concentra la atención en una adjetivación deprimente (castillo guerrero / *arruinado*”; “murallas *roídas*”; casas *denegridas*”. El panorama no puede ser más desolador: *castillo, murallas, casas...*

La segunda combinación estrófica está formada por diez versos, todos los cuales son octosílabos, excepto el 13 -del poema-, que es tetrasílabo -“que pululan”-. Las rimas consonantes, al margen de su dificultad, no resultan gratas (versos 7-8: -*óres*; versos 9-12: -*údos*; versos 10-11: -*álgos*; versos 13-15: *úlan*; versos 14-16: -*éjas*). Los cuatro primeros (versos 7-10) evocan el glorioso pasado de “ciudad de señores / soldados o cazadores” (versos 7, 8), con escudos nobiliarios que presiden las fachas de antiguas casonas (versos 9, 10); pero ya anticipa Machado, encabezando la estrofa con un certero adjetivo, que la ciudad está “muerta”, y la gloria del ayer contrasta dramáticamente con la miseria del hoy: *sórdidas* callejas (verso 14) por las que pululan (verso 13) *famélicos* galgos (verso 11), tan hambrientos, que por su figura son *agudos* (verso 12). Las sensaciones auditivas son también desagradables, y a ello contribuyen los vocablos esdrújulos (*famélicos*, *sórdidas*) y la propia significación de los verbos: los galgos *ululan* (verso 15), *graznan* las cornejas (verso 16), y ambos animales emiten su voz característica al unísono.

[17] *El porqué Soria es “Cabeza de Extremadura”*. Publicado en **elige.soria.es** (13 de septiembre de 2015).

<https://elige.soria.es/el-porque-soria-es-cabeza-de-extremadura/>

Los cuatro versos finales (estrofa con octosílabos de rima consonante cruzada: -*ána* -versos 17/19-, -*úna* -versos 18/20), aun recalcando la frialdad del clima soriano -“Soria fría”-, encierran la manifestación de todo el amor que Machado siente por Soria, “ciudad castellana / ¡tan bella! bajo la luna” (versos 19/20, donde la sonoridad produce un efecto de mayor eufonía, en consonancia con el contenido expresado); y ello coincidiendo con el tañido de la campana de la Audiencia indicando la una de la madrugada [18].

En definitiva, Machado nos ha ofrecido Machado la evocación, en una noche de luna, de la ciudad de Soria, empobrecida y descuidada, pero bellísima a sus ojos y a su sensibilidad.

[18] Palacio de la antigua Audiencia. *La campana machadiana da la una*.

<https://guiadesoria.es/soria-y-provincia/soria-ciudad/622-palacio-de-la-antigua-audiencia.html>
#historia

VII

¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, oscuros encanares,
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!...

Machado emplea aquí una combinación poética muy personal: la “silva arromanzada”: conjunto de 14 versos -en este caso- con rima asonante en los pares (/ é-a/) y en los que se agrupan diez endecasílabos y cuatro heptasílabos (versos 1, 3, 4 y 10), organizado de acuerdo con el ritmo que el poeta ha considerado más adecuado para obtener una suave musicalidad. Adviértase que la adjetivación empleada para caracterizar la naturaleza se va haciendo progresivamente más dura (*plateadas, grises, cárdenas, oscuros, ariscos, calvas...*); pero en su austeridad -rayana con el misticismo- radica la belleza con que Machado la contempla, y el amor que por ella siente. En ese contexto emocional hay que situar la feliz imagen, de enorme plasticidad, “por donde traza el Duero / su curva de ballesta / en torno a Soria”, y que justifica también la presencia del adjetivo “guerrera” (del verso 8), aplicado a Soria. La identificación, tan literaria, por otra parte, entre tristeza -vocablo repetido al final del verso diez y al principio del verso 11 (anadiplosis)- y amor es el resultado del abandono de unas tierras que Machado lleva incorporadas a su alma (“en el fondo / del corazón” -versos 9/10, que conforman un expresivo encabalgamiento-; “conmigo vais” -verso 13-). El cierre de la silva arromanzada con los mismos versos con que empieza -aunque organizados de forma diferente y rematados por puntos suspensivos- aumenta el clímax emocional y la capacidad evocadora de la palabra poética de Machado.

VIII

He vuelto a ver los álamos dorados,
álamos del camino en la ribera
del Duero, entre San Polo y San Saturio,
tras las murallas viejas
de Soria—barbacana
hacia Aragón, en castellana tierra—.
Estos chopos del río, que acompañan
con el sonido de sus hojas secas
el son del agua cuando el viento sopla,
tienen en sus cortezas
grabadas iniciales que son nombres
de enamorados, cifras que son fechas.
¡Álamos del amor, que ayer tuvisteis
de ruiñeños vuestras ramas llenas;
álamos que seréis mañana liras
del viento perfumado en primavera;
álamos del amor cerca del agua
que corre y pasa y sueña,
álamos de las márgenes del Duero,
conmigo vais, mi corazón os lleva!

Nueva silva arromanzada con idéntica rima asonante en los pares (/é-a/), integrada ahora por veinte versos: 16 endecasílabos y cuatro heptasílabos (los versos 4, 5, 10 y 18, sabiamente distribuidos a efectos rítmicos). Y al ritmo del texto contribuyen los abundantes encabalgamientos: “ribera / del Duero” (versos 2-3), “murallas viejas / de Soria” (versos 4-5), “barbacana [metafóricamente, baluarte, bastión] / hacia Aragón” (versos 5-6), “en sus cortezas / grabadas” (versos 10-11), “nombres / de enamorados” (versos 11-12), “liras / del viento” (versos 15-16), “cerca del agua / que corre...” (versos 17, 18, que constituyen un encabalgamiento oracional). Y la adjetivación, por lo demás escasa, ha perdido ahora su anterior dureza: “álamos *dorados*” (verso 1), “murallas *viejas*” (verso 4), “*castellana* tierra” (verso 6), “hojas *secas*” (verso 8), “viento *perfumado*” (verso 16). Y en la contemplación de este paisaje soriano encuentra Machado una manifestación de amor, ya que por ese “camino en la ribera / del Duero, entre San Polo y san Saturio” (versos 2-3) transcurrieron felices tardes junto a su joven esposa Leonor izquierdo; y de ahí que repare en que las cortezas de los chopos tienen grabados nombres y fechas de parejas de enamorados (versos 10-12); y que esos “álamos dorados” (verso 1) sean vistos como “álamos del amor” (verso 13); más aún, sus ramas, pobladas de ruiñeños (verso 14), volverán a convertirse cada primavera en “liras / del viento perfumado” (versos 15-16; conviene recordar que Orfeo, con la música de su lira, era capaz no solo de calmar a las bestias salvajes, sino incluso de mover los árboles y rocas y detener el curso de los ríos).

La emoción lírica va subiendo de tono precisamente en los ocho últimos versos de la silva arromanzada, claramente percibida por los signos de exclamación. Por dos veces se refiere Machado a los álamos como “álamos del amor” (versos 13 y 17) que dan frondosidad a las márgenes del Duero, un río cuyas aguas son adecuadas para la

ensoñación ilusionada. En este sentido, el polisíndeton del verso 18, referido al Duero, “que corre y pasa y sueña”, aporta a la descripción efectuada por Machado una atmósfera emotiva que alcanza su punto culminante en el último verso y que, en cierto modo, retoma la parte VII del poema: “*conmigo vais, mi corazón os lleva*” (además de “colinas plateadas, / grises alcores, cárdenas roquedas!...).

IX

¡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 decrepita,
me habéis llegado al alma,
¿o acaso estabais en el fondo de ella?
¡Gentes del alto llano numantino
que a Dios guardáis como cristianas viejas,
que el sol de España os llene
de alegría, de luz y de riqueza!

Pocas veces se ha logrado en la poesía de nuestro tiempo una emoción tan lírica como sostenida y tan desprovista de hojarasca retórica como en estos sugestivos versos. Esta silva arromanzada se compone ahora de 12 versos, con -de nuevo- rima asonante /é-a/ en los pares; versos de los cuales ocho son endecasílabos y cuatro -otra vez- heptasílabos (los versos 5, 6, 7 y 11). Y de nuevo la interiorización amorosa de las tierras sorianas que acompañan a Machado (“conmigo vais” -verso 1-, “me habéis llegado al alma” -verso 7-) queda expresada con una adjetivación fuertemente connotativa: a veces, enmarcando un nombre (“alto llano numantino” -verso 9-); otras veces, formando parte de quiasmos que originan encabalgamientos (“verde sueño / del suelo gris y de la parda tierra” -versos 3-4; “agria melancolía / de la ciudad decrepita” -versos 5-6); y también por medio de una interrogación retórica de carácter intimista: “¿o acaso estabais [tierras sorianas] en el fondo de ella [de mi alma]?” -verso 16-. Y en los cuatro últimos versos, que constituyen la culminación climática no solo de esta parte IX del poema, sino también de la VII y de la VIII, recurriendo a la optación -es decir, a la manifestación vehemente del deseo de que algo suceda-, pide alegría, luz y riqueza -verso 20- para las gentes sorianas “que a Dios guardáis como cristianas viejas”-verso 18-, aludidas con una metonimia de la parte por el todo: “gentes del alto llano numantino” -verso 17-, y por medio del sol de España convertido en un don benéfico -verso 19-. Precisamente el verso 20 es un endecasílabo melódico y polipausado -“os llene / de alegría, de luz y de riqueza”- que descansa en una triada nominal que recoge a la perfección y con toda intensidad los anhelos del poeta para sus convecinos, a los que se lleva también, junto a sus tierras, “en el fondo del alma”.

CXIV

Otros días, I

Ya están las zarzas floridas
y los ciruelos blanquean;
ya las abejas doradas
liban para sus colmenas,
y en los nidos, que coronan
las torres de las iglesias,
asoman los garabatos
ganchudos de las cigüeñas.
Ya los olmos del camino
y chopos de las riberas
de los arroyos, que buscan
al padre Duero, verdean.
El cielo está azul, los montes
sin nieve son de violeta.
La tierra de Alvargonzález
se colmará la riqueza;
muerto está quien la ha labrado,
mas no le cubre la tierra.

El poema forma parte del largo romance “La tierra de Alvargonzález”, dedicado a Juan Ramón Jiménez, y constituido por 712 versos, estructurados en varias partes: I-IV; “El sueño” (I-IV); “Aquella tarde” (I-VI); “Otros días (I-V); “Castigo” (I-III); “El viajero (I-V); “El indiano” (I-II); “La casa” (I-II); “La tierra” (I-IV); y “Los asesinos” (I-VI). Este poema va precedido del cuento-leyenda del mismo título, publicado en la revista *Mundial*, de París (núm, 9, enero de 1912).

Juan y Martín -los dos hijos mayores de Alvargonzález-, movidos por la codicia, asesinan a su padre, en ausencia del tercer hijo -Miguel-, que regresa, rico, de lejanas tierras, cuando ya se has perpetrado el crimen. Al final, los asesinos se ahogan en la Laguna Negra (“¡Padre!, gritaron; al fondo / de la laguna serena / cayeron, y el eco ¡padre! / repitió de peña en peña”; versos estos con los que concluye el trágico romance) [19].

[19] A propósito de este romance pueden consultarse, de entre los mucnos trabajos disponibles, los siguientes:

Panizo Rodríguez, Juliana: "Anotaciones al romance *La tierra de Alvargonzález*".

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ anotaciones-al-romance-la-tierra-de-alvargonzalez/html/>

Paredes, Juan: "La prosa de los poetas: algunos aspectos de la prosa machadiana". [<https://books.openedition.org/cvz/2305>]. En *Antonio Machado hoy (1939-1989)*. Paul Aubert, director. Madrid, Casa de Velázquez, 1994, págs. 121-128. Nueva edición en línea generada el 29 de julio de 2019. [<https://books.openedition.org/cvz/2281>].

El fragmento transcrito contiene una nueva descripción de las tierras sorianas; y concluye -versos 15-18- con una voz anónima, a modo de copla popular, que anuncia el crimen -y que más adelante se repetirá ("Otros días", III, IV y V)-: "*La tierra de Alvargonzález / se colmará la riqueza; / muerto está quien la ha labrado, / mas no le cubre la tierra*". Machado insiste en la rima asonante /é-a/, repetida en todos los octosílabos pares.

El paisaje descrito es primaveral: "zarzas *florecidas*" -verso 1-, "abejas *doradas*" -verso 3-, "cielo *azul*" -verso 13-, "montes *violeta*" (y ya sin nieve; versos 13-14); Otras veces son los verbos -y no los adjetivos- los encargados de poner la nota cromática propia de la llegada de la primavera: "los ciruelos *blanquean*" -verso 2-, "los olmos [del camino] y los chopos [de las riberas / de los arroyos]... *verdean*" -versos 9 a 12-; y estos árboles se humanizan, en cuanto que son hijos del "padre Duero". Y de la descripción de la flora pasa Machado a la de la fauna; las abejas liban el jugo de las flores para generar néctar en sus colmenas; y las cigüeñas que regreasan a sus nidos contruidos en las torres de las iglesias, unas cigüeñas que son "*garabatos / ganchudos*", en sorprendente imagen plástica acrecentada por el encabalgamiento de los versos 7-8.

El “milagro que no se produce”.

CXV

A un olmo seco (págs. 207-208)

Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo.
algunas hojas nuevas le han salido.

¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento
le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento.

No será, cual los álamos cantores
que guardan el camino y la ribera
habitado de pardos ruiseñores.

Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
urden sus telas grises las arañas,

Antes que te derribe, olmo del Duero.
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campaña.
lanza de carro o yugo de carreta:
antes que rojo en el hogar, mañana.
ardas de alguna mísera caseta,
al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino.
y tronche el soplo de las sierras blancas;
antes que el río hasta la mar te empuje
por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

Este poema está fechado el 4 de mayo de 1912. El milagro que ha hecho brotar “algunas hojas nuevas” -verso 4-, una “rama verdecida” -verso 27- en un “olmo viejo, hendido por el rayo / y en su mitad podrido” -versos 1 y 2-, ese renacer de la vida que se asocia a toda primavera, es el deseo que embarga a Machado, y que quisiera trasladar a la situación de su mujer, gravemente enferma (“Mi corazón espera / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro milagro de la primavera -versos 28/30-). Pero el milagro que tanto ansía Machado no se produce, y Leonor Izquierdo fallecía el 1 de agosto de 1912, dejando sumido al poeta en la más absoluta desolación, hasta tales extremos que pronto abandonará Soria -que no concibe sin la presencia de su mujer- para trasladarse a tierras andaluzas, en concreto a Baeza.

Desde el punto de vista métrico, el poema ofrece varias singularidades. Comienza con un soneto atípico, ya que el segundo verso es un heptasílabo y los trece restantes son endecasílabos. Por otra parte, los cuartetos han sido sustituidos por serventesios y estos no repiten la misma rima: AbAB/CDCD. Y en cuanto a los tercetos, sus rimas se alejan de las formas clásicas: EFE/FGG. La segunda parte del texto está formada por una agrupación de 16 versos (del 15 al 30), de los cuales tres son heptasílabos (los versos 21, 25 y 28) y el resto endecasílabos; y la siguiente distribución de rimas consonantes: HH (versos 15/16: rima gemela /-éro/); IJII (versos 17/19: rima /-aña/; versos 18/20: rima /-éta/); kK (versos 21/22: rima gemela /-íno/); L-l (versos 23/25: rima /-áncas/; y el verso 22 queda libre: /-úje/, al tratarse de un verso blanco); MNmNM (versos 26/28/30: rima /éra/; versos 27/29: rima /-ida/). Esta profusión de rimas contribuye a la musicalidad del texto, a la que no es ajena algún esdrújulo (“mísera” -verso 21-) y la dureza fonética de ciertos verbos que resalta su carga semántica negativa (“derribe” -verso 15-, “descuaje” -verso 22-, “tronche” -verso 23-). La musicalidad se va haciendo más grata conforme avanza al poema y el contenido se vuelve más esperanzador: es ese renacer de la vida primaveral el que el poeta quisiera trasladar a la decaída salud de su mujer. Y el montaje de esta segunda parte del poema en forma de apóstrofe lírico -el poeta “dialoga” con el olmo, del que “quiero anotar en *mi* cartera / la gracia de *tu* rama verdecida”- le confiere una alta capacidad comunicativa.

ANTONIO MACHADO EN BAEZA.
El llanto poético por la esposa perdida.

CXVIII (págs. 211-212)

Caminos

De la ciudad moruna
tras las murallas viejas,
yo contemplo la tarde silenciosa,
a solas con mi sombra y con mi pena.

El río va corriendo,
entre sombrías huertas
y grises olivares,
por los alegres campos de Baeza.

Tienen la vides pámpanos dorados
sobre las rojas cepas.
Guadalquivir, como un alfanje roto
y disperso, reluce y espejea.

Lejos, los montes duermen
envueltos en la niebla,
niebla de otoño, maternal; descansan
las rudas moles de su ser de piedra
en esta tibia tarde de noviembre,
tarde piadosa, cárdena y violenta.

El viento ha sacudido
los mustios olmos de la carretera,
levantando en rosados torbellinos
el polvo de la tierra.
La luna está subiendo
amoratada, jadeante y llena.

Los caminitos blancos
se cruzan y se alejan,
buscando los dispersos caseríos
del valle de la sierra.
Caminos de los campos...
¡Ay, ya, no puedo caminar con ella!.

[Noviembre, 1913]

Emotivo poema este en el que Machado lamenta la soledad en la que se encuentra, tras haber perdido a su esposa Leonor; y que se le hace más patente en una “tarde silenciosa” -verso 2- de otoño, caminando “a solas, con mi sombra y con mi pena” -verso 4-; una “tibia tarde de noviembre” -verso 17, de marcada intencionalidad sinestésica- que el poeta describe como “piadosa, cárdena y violenta” -verso 18, lleno de contrastes-. Y aunque los campos de Baeza por los que transcurre el río Guadalquivir -presentado con la original metáfora “alfanje roto” (en el verso 11)- sean “alegres” -verso 8-, Machado proyecta sobre la naturaleza circundante su abatimiento anímico: “sombrias huertas” -verso 6-, “grises olivares” -verso 7-, “rudas moles” -verso 16- “mustios olmos” -verso 20- (en todos estos casos, el adjetivo epíteto antepuesto al nombre tiene un carácter marcadamente subjetivo). La descripción se completa con los montes “envueltos en la niebla” -verso 14-, el viento que levanta “en rosados torbellinos / el polvo de la tierra” -versos 21/22- y la luna que asciende en el firmamento “amoratada, jadeante y llena” -verso 24-. Tan solo los “pámpanos dorados / sobre las rojas cepas” -versos 9/10, que conforman un quiasmo de gran fuerza cromática motivada por la adjetivación-, así como “los caminitos blancos” -verso 25- que conducen a “dispersos caseríos” -verso 27-, podrían aportar alguna nota positiva; pero el verso 28, con toda su carga evocadora -“Camino de los campos...” no hace sino aumentar, por vía de contraste, la tensión dramática que culmina en el último verso -el 29-: “¡Ay, ya, no puedo caminar con ella!”; una referencia explícita a su mujer definitivamente ausente, y causa de la amargura del poeta.

Y aun cuando Machado ha organizado el poema en seis aparentes conjuntos estrofos (tres de cuatro versos, seguidos de otros tres de seis), nos encontramos ante una nueva silva arromanzada, que mezcla versos heptasílabos -15 en total- con endecasílabos -en número de 14-, y rima asonante /é-a/ en los pares.

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.

En este otro poema, Machado ha recurrido a cuatro versos alejandrinos (con cesura central: 7//7), agrupados en un serventesio (rima cruzada /-ía/ en los versos primero y tercero, y /-á/ en los versos segundo y cuarto). Y no ha necesitado mayor extensión poética para mostrar su desacuerdo con el Señor, que le ha arrancado “lo que yo mas quería” (verso 1), en contra de su voluntad (verso 3), y lo ha dejado inmerso en una profunda soledad (verso 4: “ya estamos solos mi corazón y el mar”). En efecto, el corazón del poeta se vuelve -una vez más- hacia Dios (verso 2) -llamándole, en vocativo, Señor, en los versos 1, 3, y 4) como si intentara encontrar una explicación más allá de la puramente racional a la pérdida de su mujer: “Tu voluntad se hizo, Señor, contra la mía.” (verso 3); si bien el tono de crítica está muy contenido y, más que un reproche, parece adoptar un tono de íntima oración personal, al que contribuye el carácter esticomítico de los versos.

Por lo demás, en el primer hemistiquio del verso segundo, la palabra “Dios” es portadora de un acento antirrítmico -en quinta sílaba, flanqueado por dos acentos rítmicos, en las sílabas cuarta y sexta, por lo que queda en una posición de relevancia expresiva: “Ó-yeó-tra-véz,-Diós-mí-o,”; y la palabra “Señor” encabeza los versos primero y tercero, en plan anafórico -y, además, encabeza también el segundo hemistiquio del verso tercero-, lo que subraya, en apóstrofe lírico, ese diálogo “cara a cara” del poeta con el mismo Dios; y el “yo” de poeta -que es quien clama ante Dios- figura ya desde el primer verso, portador, en el segundo hemistiquio, de otro acento antirrítmico -en sílaba 10-, seguido de otro rítmico -en sílaba 11-: “lo-que-yo-más-que-rí-a.”. Poeta y Dios, frente a frente, en un diálogo -más bien un soliloquio- sin respuesta.

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

Recorre ahora Machado al verso octosílabo -en número de seis- y a la asonancia en los pares (rima /é-a/) para oponer las ideas de esperanza y desesperanza en relación con el reencuentro con su mujer ya fallecida; frente a “un día / la verás, si bien esperas” (versos 1-2) se alza la amargura de un presente motivado por su ausencia; “solo tu amargura es ella” (verso 4). No obstante, en los dos versos finales el poeta se decanta por la ilusión esperanzada, y le ordena a su corazón que siga palpitando (ese “Late, corazón” -del verso 5- se convierte en algo así como su soporte vital). El poema se cierra con una adaptación (“No todo / se lo ha tragado la tierra.”) de unos versos de Horacio: “*Non omnis moriar*” (y cuyo significado literal es el de “No moriré del todo”; lo que traduce la idea de pervivencia en el recuerdo de las personas, con lo cual no morirán del todo). [20]

[20] Horacio, en *Odas*, III, 30 [“Se promete una gloria inmortal”], 6-7, escribe: “*Non omnis moriar multaue pars mei vitabit Libitinam*”; es decir: “No moriré del todo. La mejor parte de mi ser se liberará de Libitina [la muerte]”. Conviene, no obstante, encuadrar este pensamiento -convertido en un tópico renacentista más- en su contexto: Horacio considera que una parte de sí mismo se encuentra en sus obras y, por lo tanto, mientras se conserven y sean leídas, una parte de él quedará preservada, burlando a la muerte. Dado que de este texto solo se citan las tres primeras palabras, su sentido ha traspasado el ámbito estrictamente literario al que estaba restringido.

Allá, en las tierras altas,
 por donde traza el Duero
 su curva de ballesta
 en torno a Soria, entre plumizos cerros
 y manchas de roídos 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.

Poema de enormes contrastes: por una parte, Machado añora las tierras sorianas en las que paseaba de la mano junto a su mujer; y, por otra expresa el abatimiento de su soledad en su propia tierra andaluza. Recuerda el poeta con nostalgia -y de ahí la eficacia del empleo del adverbio “*Allá*” encabezando el poema, un adverbio que enfatiza no solo la lejanía del lugar de referencia, sino también un momento del pasado que parece subjetivamente muy alejado del presente- “las tierras altas, / *por donde traza el Duero / su curva de ballesta / en torno a Soria*”, imagen que repite la empleada en la parte VII del, poema “Campos de Soria” -incluido en *Campos de Castilla*-. Y a la descripción de ese paisaje añade ahora los “*plumizos cerros*”; y los “*oscuros encinares*” de aquel poema se convierten ahora en “*roídos encinares*”. Y es a ese paisaje al que el poeta se está trasladando emocionado con la imaginación para reencontrarse en su mente con una naturaleza hosca pero hermosa a sus ojos (“*mi corazón está vagando, en sueños...*”). Este verso 6 es enormemente evocador, gracias a la perífrasis verbal durativa (“*está vagando*”) y a los puntos suspensivos que, más que servirle de cierre, ayudan a dejar el ánimo en suspenso.

El clima emocional del poema aumenta cuando el poeta, en apóstrofe lírico, introduce una interrogación retórica (“*¿No ves, Leonor,..?*”, versos 7-8) y tres verbos en imperativo (“*Mira...*”, verso 9; “*Dame...*”, verso 10; “*paseemos*” -verso 10-: una primera persona del plural del presente de subjuntivo empleado con valor exhortativo de altísima eficacia emotiva y estética); unos versos en los que “parece” que el poeta está en Soria, caminando con su mujer, cogidos de la mano, y contemplando “los álamos del río / con sus ramajes yertos” (versos 7-8), así como “el Moncayo azul y blanco” (verso 9, un verso de delicado cromatismo en el que se funden los colores de un cielo sin nubes y de la nieve en las cumbres de los montes).

Pero la realidad se impone (versos 11-14): el paisaje cambia bruscamente -“*olivares polvorientos*” (verso 12, que “traslada” al poeta a su propio entorno geográfico andaluz y no castellano), y el poeta se aísla en su soledad; y a la alegría de su antiguo caminar junto a su mujer, por tierras sorianas, sustituye ahora un caminar solitario que

lo lleva a sentirse “*triste, cansado, pensativo y viejo*” (verso 14), serie de cuatro adjetivos de significado fuertemente connotativo que van creando, de forma ascensional, un clima de amargura extrema y que, salvadas todas las distancias, nos trae a la memoria el verso final de un soneto de Góngora, dedicado al “carpe diem”, y que dice mucho de la pérdida de toda esperanza, cuando nos convertimos “*en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*”.

Y Machado ha recurrido de nuevo a la silva arromanzada, combinando catorce versos (5 heptasílabos y 9 endecasílabos) en dos conjuntos significativos, y manteniendo la asonancia /é-a/ en los pares; una asonancia que crea una difusa y nada estridente musicalidad, y propicia en este caso un ambiente intimista.

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!

En esta ocasión, Machado recurre al romance octosilábico: 16 versos con rima asonante en los pares /é-a/, distribuidos en dos conjuntos significativos de 6 y 10 versos, respectivamente; un romance cuyo clímax se alcanza en los dos últimos versos, en los que el poeta se aferra al “*Non omnis moriar*” horaciano que ya vimos en el poema CXX, y cuyos versos finales dicen “*No todo / se lo ha tragado la tierra.*” Quizá en el caso de este poema, la construcción sintáctica ahora empleada y la entonación a mitad de camino entre lo exclamativo y lo interrogativo, así como el tiempo verbal empleado -el presente de indicativo- (“*¡quién sabe / lo que se traga la tierra!*”) alcance ribetes de mayor expresividad.

En los seis primeros versos, el poeta se centra en la descripción de la naturaleza, de la que selecciona aquellos elementos que más exacerban su sensibilidad, y a los que presenta matizados con una delicada adjetivación: “blanca vereda” -verso 2-, “campo verde” -verso 3- “montes azules” -verso 5-, “mañana serena” (verso 6; en este caso el epíteto va pospuesto al nombre, posposición que exige la rima asonante /é-a/). El cromatismo de esta visión impresionista se complementa con el verso 4 -“hacia el azul de las sierras”-, en el que la sustantivación del adjetivo ayuda a sugerir la altura de unas sierras cuyas crestas parecen diluirse en el azul despejado de un cielo hialino. Pero lo realmente importante de este “*locus amoenus*” viene determinado por el verso 1: “Soñé que *tu me* llevabas / por...”. Esa decir, que el sueño del poeta -como si del tópico renacentista del “sueño amoroso” se tratara, que hace más amargo el despertarse centra en la compañía de su mujer, disfrutando ambos de esa idílica naturaleza. Y por eso el poeta, ya en la segunda parte del poema, y en pretérito perfecto simple - como algo muy alejado de la realidad presente- Machado afirma: “Sentí tu mano...” - verso 7-, “[sentí] tu voz...” -verso 9-. Y ahora son importantes -para la coherencia interna del poema y para su ascensional grado de emotividad- las reiteraciones léxicas y los símiles en construcciones paralelísticas, de una gran originalidad: “Sentí tu

mano en la mía, / *tu mano* de compañera,” (versos 7-8: reiteración de la palabra *mano*); “[sentí”] *tu voz* de niña en mi oído / *como una campana nueva, / como una campana virgen* / de un alba de primavera” (versos 9-12). Estos cuatro versos requieren algunas explicaciones: la “voz de niña” encierra un dato efectivo -la diferencia de edad entre Leonor y del poeta- y afectivo -la ingenuidad amorosa de esa voz-; una voz que en el oído del poeta suena con el tañido argentino de la campana nueva -y su alegre tintineo-; pero también con la diáfana claridad de la alborada en una virginal primavera recién creada; y así, ambos símiles, en construcción paralelística, resaltan las cualidades auditivas y cromáticas -en un inusual juego sinestésico- de la voz de Leonor tal y como la evoca el poeta en un sueño que parece real, pero que quizá no sea del todo placentero -a juzgar por el final del poema-, puesto que no le impide ser consciente de su carga engañosa y de su efímera duración.- De ahí la decepción expresada en los versos 13-14, en los que, a modo de correlación diseminativa-recolectiva, se integran en el mismo verso (el 13), pero en orden diferente a como antes han aparecido, los vocablos *voz* y *mano*: “¡*Eran tu voz y tu mano, / en sueños, tan verdaderas!...*”. El cambio de tiempo verbal (“*Eran*”), la entonación exclamativa y los puntos suspensivos finales ayudan a plasmar lo angustioso de la decepción: ese despertar que desvanece la pasión amorosa. Los versos finales son el grito esperanzado del poeta de que el amor pueda ser capaz vencer a la muerte: “¡*Vive, esperanza, ¡quién sabe / lo que se traga la tierra!*” (versos 15-16). Quizá la respuesta se halle en los últimos versos de un soneto de Quevedo: las “medulas [palabra llana en el siglo XVII] que han gloriosamente ardido” (verso 11), “polvo serán, más polvo enamorado.” (verso 14).

La primavera, en Soria y desde Baeza.

CXXVI

A José María Palacio (págs. 215-216)

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
entré 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...

Baeza, 29 de abril de 1913 [21]

[21] Es este otro de los poemas más comentados de Antonio Machado. Pese a su antigüedad, nos sigue pareciendo acertadísimo el comentario efectuado por Ricardo Senabre en su artículo “Amor y muerte en Antonio Machado. El poema *A José María Palacio*”. Cuadernos Hispanoamericanos, 303-307, 1975, págs. 944-971.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/amor-y-muerte-en-antonio-machado-el-poema-a-jose-maria-palacio/>

También resulta de atractiva lectura el análisis de Vicente Gaos “En torno a un poema de Antonio Machado”. En *Claves de literatura española*, II. Barcelona, Ediciones Guadarrama, 1971. Colección Punto Omega, núm. 138.

Apoyo léxico y referencias contextuales. **José María Palacio.** Director del periódico *Tierra soriana*. Amigo íntimo de Antonio Machado. Sus respectivas mujeres eran primas hermanas. **Estepa.** Terreno más o menos llano y extenso, con una vegetación poco densa y, en general, sin árboles. **Moncayo.** Monte e importante núcleo orográfico del Sistema Ibérico, en la zona limítrofe de Soria y Aragón. **Sementera.** Tierra sembrada. **Tardíos.** Sembrados de frutos tardíos. **El Espino.** Nombre del cementerio de Soria, en donde está enterrada Leonor Izquierdo, esposa del poeta.

El poema está fechado el 29 de abril de 1913. El poeta, desde Baeza -Andalucía-, ausente del paisaje soriano que le fue tan familiar y querido, recuerda con nostalgia la llegada de la primavera, ese despertar vital de la naturaleza que compartió muy pocos años con su esposa Leonor, enterrada para siempre en el cementerio soriano de *El Espino*. La honda melancolía que envuelve el poema adquiere plena justificación en los versos finales: el poeta le ruega al periodista amigo José María Palacio, veladamente y como forma de contener su dolor, que deposite las primeras flores primaverales en la tumba de Leonor Izquierdo. [22]

El poeta describe el paisaje soriano con todo detalle, pero lo hace por medio de preguntas a su amigo Palacio. El invierno va dando paso al advenimiento de la primavera, y su paulatina retirada queda patente en estos versos transidos de nostalgia: “*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!*” (versos 9-12). Pero ese aire melancólico que invade el poema no es obstáculo para que esté salpicado de un intenso cromatismo: el blanco de la nieve y el rosa de las nubes (“¡Oh, mole del Moncayo blanca y rosa!” -verso 11-), “*grises peñas [y] blancas margaritas*” (versos 14-15), “*trigales verdes [y] mulas pardas*” (versos 19-20), “*tarde azul*” (verso 31); un cromatismo que a veces está incluido en los propios seres de la naturaleza enumerados, ya sean vegetales (*chopos, olmos, acacias, zarzas, hierba, tomillo, romero, ciruelos, violetas, lirios, rosas*) o animales (*cigüeñas, abejas, ruiseñores*). Y, en cualquier caso, la adjetivación es rica en valores connotativos: “[...] *primavera tarda, / ¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...*” (versos 5-6), “*capas luengas*” (verso 26), “*alto espino*” (verso 32); e incluso la disposición de los adjetivos está cuidadosamente pensada, para originar con respecto a los nombres a los que acompañan sugestivas construcciones paralelísticas inversas consecutivas (quiasmos): “*viejos olmos / hojas nuevas*” (versos 7-8), “*acacias desnudas, nevados los montes*” (versos 9-10), “*zarzas florecidas / grises peñas*” (versos 13-14).

Pero es el magistral uso que Antonio Machado hace de los tiempos verbales uno de los elementos lingüísticos que le dan al poema ese trono nostálgico con que el poeta añora la primavera soriana. Dos tiempos verbales alternan en el texto: el presente y el futuro simple y perfecto de indicativo. Con el presente, Machado dirige una serie de preguntas al periodista José María Palacio, que asiste realmente a la llegada de la primavera en tierras sorianas:

¿*Está* la primavera / vistiendo...? (versos 2-4).

¿*Tienen* los viejos olmos...? (versos 7-8).

[22] Aunque en las *Rimas*, de Bécquer hay notables ejemplos de la silva arromanzada, es Antonio Machado quien populariza esta variante de la silva, consistente -como ya hemos visto- en una libre combinación indeterminada de versos heptasílabos y endecasílabos con rima asonante en los pares. El poema -buen ejemplo de la habilidad de Machado para el empleo de esta estructura métrica- es, pues, una silva arromanzada compuesta por 32 versos con rima asonante /é-a/ en los pares, y de los cuales 11 son heptasílabos (los versos 1, 2, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 19 y 29) y los 21 restantes endecasílabos.

¿Hay zarzas florecidas...? (versos 13-16).
¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas? (verso 24).
¿Tienen ya ruiseñores las riberas? (verso 28).

Con el futuro de indicativo -simple y perfecto- que indica probabilidad, el poeta, ausente de ese paisaje campesino, recuerda con melancolía “bella y dulce”, los paisajes de esa primavera que compartió con su mujer, ya fallecida:

Aún las acacias *estarán* desnudas... (versos 9-10).
Por esos campanarios / ya *habrán ido llegando* las cigüeñas (versos 17-18).
Habrán trigales verdes... (versos 19-22).
Ya las abejas / *libarán*... (versos 22-23).
Furtivos cazadores, ... / no *faltarán* (versos 25-27).

Cualquier lector de este poema habrá tenido ocasión de comprobar -insistimos en ello- el tono nostálgico que se lee *entre líneas* a lo largo del mismo. Y son, sin duda, los efectos estilísticos que obtiene Machado combinando el empleo del presente -en esa serie de preguntas dirigidas a José María Palacio- con el del futuro de probabilidad -para recordar la llegada de la primavera a las tierras sorianas-, los responsables, en parte de esa melancolía dulce y honda que traslucen los versos. A ello hay que añadir la descripción poética que efectúa Machado -desde Baeza- de la naturaleza y el paisaje sorianos: el advenimiento de la primavera -salpicado de color-: “*viejos olmos/hojas nuevas*” (versos 7-8); “*acacias desnudas/nevados los montes*” (versos 9-10); “*zarzas florecidas/grises peñas*” (versos 13-14); “*blancas margaritas/fina hierba*” (versos 15-16)...; las costumbres campesinas de Castilla: “*mulas pardas en las sementeras*” (verso 19), “*labriegos que siembran los tardíos*” (verso 20), “*furtivos cazadores, los reclamos / de la perdiz bajo las capas luengas*” (versos 25-26)...; y la animada presencia de cigüeñas -en las torres de los campanarios-, de abejas -libando tomillo y romero-, de ruiseñores -en los álamos de las riberas del Duero-... Y, por fin, los lirios y las rosas que adornarán la tumba de Leonor en el cementerio de *El Espino*, formando ese ramo de flores que en ella depositará el periodista amigo... [23]

[23] El oscense José María Palacio Girón (1880-1936) tuvo gran amistad con Antonio Machado, con el que compartió, además, lazos familiares (se da la circunstancia de que sus respectivas esposas, Heliadora Acebes y Leonor Izquierdo, eran primas). La labor periodística de Palacio comenzó en el *Diario de Avisos de Zaragoza* y en el *Diario de Huesca*, para continuar en *Tierra soriana* y en *El porvenir castellano*, periódico por él fundado y del que fue su director (1-VII-1912 hasta 30-V-1918).

Palacio acompañó a Machado en algunos momentos trascendentales para su vida: en el día de la boda con Leonor; en las tertulias culturales del Casino Numancia; en varias excursiones que le permitieron descubrir la riqueza del paisaje soriano, gracias a los conocimientos de Palacio que, como funcionario, había sido destinado a la sección de Montes del distrito Forestal de Soria. Artículos firmados por Palacio aparecieron en la prensa de Valladolid, de Salamanca, y en otros varios periódicos provinciales.

La religiosidad popular.

CXXX

La saeta (págs. 224)

*¿Quién me presta una escalera,
para subir al madero,
para quitarle los clavos
a Jesús el Nazareno?
Saeta Popular*

¡Oh, la saeta, el cantar
al Cristo de los gitanos,
siempre con sangre en las manos,
siempre por desenclavar!
¡Cantar del pueblo andaluz,
que todas las primaveras
anda pidiendo escaleras
para subir a la cruz!
¡Cantar de la tierra mía
que echa flores
al Jesús de la agonía,
y es la fe de mis mayores!
¡Oh, no eres tú mi cantar!
¡No puedo cantar ni quiero
a ese Jesús del madero,
sino al que anduvo en el mar!

Tomando como referencia una saeta popular, Antonio Machado compone el poema “La saeta”: 16 versos octosílabos -salvo el décimo, que es tetrasílabo-, agrupados en cuatro conjuntos estróficos, dos cuartetos y dos redondillas, con la siguiente disposición de rimas consonantes:

- Cuarteto: versos 1-3, rima aguda /-ár/; y 2-4, rima llana /-ános/.
- Redondilla: versos 5-8, rima aguda /-úz/; y 6-7, rima llana /-éras/.
- Cuarteto: versos 9-11, rima llana /-ía/; y 10-12, rima llana /-óres/.
- Redondilla: versos 13-16, rima aguda /-ár/; y 14-15, rima llana /-éro/.

Desde que el cantautor catalán Joan Manuel Serrat puso música a este poema, se ha convertido en pieza insustituible de la Semana Santa de muchas ciudades y pueblos de España, acompañando a la riquísima imaginería que sale a las calles en procesión; partitura interpretada por centenares de bandas al servicio de las distintas cofradías.

Sin embargo, los cuatro versos finales del poema permiten interpretar de modo inequívoco el sentir de Antonio Machado, alejado del sentimiento popular (“y es la fe de mis mayores” -verso 12-): canta al hombre, “al que anduvo en el mar” (verso 16) [24]; pero no quiere cantar a Jesús crucificado (“al Jesús de la agonía” -verso 11-; “a ese Jesús del madero” -verso 15-, venerado por el pueblo andaluz [25]. Sea como fuere, estos versos alcanzan un profundo valor lírico, y la entonación exclamativa añade una enorme emotividad. [26]

[24] El llamado mar de Galilea, también conocido como lago de Tiberiades o lago de Genesaret, en Israel, es el lugar en que, según los Evangelios, Jesús caminó sobre sus aguas. Machado se estaría refiriendo a las virtudes de Jesús como hombre, cuya doctrina se apoya en la filantropía. De esta misma opinión en Antonio Sánchez Barbudo: «Ese Jesús al cual él [Machado] quisiera cantar es simplemente el Hombre.» (Cf. *Los poemas de Antonio Machado. Los poemas, el sentimiento y la expresión*. Barcelona, Editorial Lumen, 1989, 5.ª edición. Colección Palabra en el tiempo, núm. 20).

[25] En este sentido, nos parece muy sugestivo el artículo del profesor Guillermo Sánchez Vicente titulado “La antisaeta de Machado”, y publicado en **LaExcepcion.com** el 24 de marzo de 2004.

<http://javzan.freehostia.com/asuntos/antisaeta.htm>

[26] Versiones musicales (tres, de diferentes épocas y con distinto acompañamiento musical) de Joan Manuel Serrat:

<https://www.youtube.com/watch?v=V3iE9orPC4A>

<https://www.youtube.com/watch?v=t7yViVqjQxs> [vídeo con imágenes]

<https://www.youtube.com/watch?v=1RBUugecei8>

Versión musical de Camarón de la Isla:

<https://www.youtube.com/watch?v=NLbxlViBIk4>

El paisaje de Baeza.

CXXXII (págs. 226-228)

Los olivos

I

¡Viejos olivos sedientos bajo el claro sol del día, olivares polvorientos del campo de Andalucía!	
¡El campo andaluz, peinado por el sol canicular, de loma en loma rayado de olivar y de olivar!	5
Son las tierras soleadas,	10
anchas lomas, lueños sierras de olivares recamadas. Mil senderos. Con sus machos, abrumados de capachos, van gañanes y arrieros.	15
¡De la venta del camino a la puerta, soplan vino trabucaires bandoleros!	
¡Olivares y olivares de loma en loma prendidos cual bordados alamares!	20
¡Olivares coloridos de una tarde anaranjada; olivares rebruñidos bajo la luna argentada!	25
¡Olivares centellados en las tardes cenicientas, bajo los cielos preñados de tormentas!...	
Olivares, Dios os dé los eneros de aguaceros, los agostos de agua al pie, los vientos primaverales, vuestras flores racimadas;	30
y las lluvias otoñales vuestras olivas moradas.	35

Olivar, por cien caminos, tus olivitas irán caminando a cien molinos.	40
Ya darán trabajo en las alquerías a gañanes y braceros, ¡oh buenas frentes sombrías bajo los anchos sombreros!...	45
¡Olivar y olivaderos, bosque y raza, campo y plaza de los fieles al terruño y al arado y al molino, de los que muestran el puño al destino,	50
los benditos labradores, los bandidos caballeros, los señores devotos y matuteros!...	55
¡Ciudades y caseríos en la margen de los ríos, en los pliegues de la sierra!...	
¡Venga Dios a los hogares y a las almas de esta tierra de olivares y olivares!	60

Apoyo léxico. **Canicular** (verso 6). Fuertemente caluroso. **Loma** (versos 6, 11, 20). Altura pequeña y polongada. **Lueño** (verso 11). Lejano o distante. **Recamadas** (verso 12). Adornadas, engalanadas [las tierras con los olivos]. **Macho** (verso 13). Mulo. **Abrumado** (verso 14). Agobiado, fatigado, exhausto [por el peso que transporta en plena canícula]. **Capacho** (verso 14). Sera [capazo] redonda de esparto [adecuada para contener olivas]. **Gañán** (versos 15 y 43). Mozo de labranza. **Arriero** (verso 15). Persona que trajina [lleva productos de un lugar a otro, en este caso olivas] con bestias de carga [en este caso *machos*]. **Soplar** (verso 17). Beber en cantidad, emborracharse. **Trabucaire** (verso 18). Valentón, osado; [es palabra de origen catalán que originariamente significa "el que lleva trabuco" -arma de fuego más corta y de mayor calibre que la escopeta ordinaria-]. **Alamar** (verso 21). Adorno [*cairel*, guarnición a modo de fleco]. **Rebruñado** (verso 24). Reluciente; [el prefijo *re-* tiene aquí un valor de intensificación]. **Argentada** (verso 25). Plateada. **Centellados/centelleados** (verso 26). Que despiden vivos destellos de manera intermitente. **Cenicienta** (verso 27). De color gris claro semejante al de la ceniza. **Flores racimadas** (verso 35). Que forman racimos. **Bracero** (verso 43). Jornalero no cualificado que trabaja en el campo. **Matutero** (verso 56). Que frecuenta casas de juegos prohibidos [y, por tanto lo hace clandestinamente, a escondidas]

El largo poema *Los olivos* tiene dos partes bien diferenciadas, de 62 y 42 versos respectivamente (104 en su conjunto), y también dos enfoques temáticos completamente diferentes. En la primera parte, que es la que pasamos ahora a analizar, Machado repara en los olivos que constituyen la base del paisaje en que está ubicada la ciudad de Baeza; y se extasía en su contemplación, y en la de las gentes que trabajan la tierra (gañanes, arrieros, braceros); y ruega a Dios por que olivos y olivares -que son "*las almas de esta tierra*" (verso 61) gocen de sus bendiciones. En la segunda parte, Machado pasa del entusiasmo a la imprecación, denunciando la estructura sociológica de una Baeza de señoritos ociosos en la que la iglesia es cómplice de una religiosidad hipócrita -fuera y dentro de los conventos-, y de la que Dios está completamente alejado; aunque, como contraste, "*los olivos / están en flor*" (versos 23-24); y en ese "*triste burgo de España*" (verso 3), en ese "*burgo sórdido*" (verso 40), "*la tierra da lo suyo; el sol trabaja; / el hombre es para el suelo: / genera, siembra y labra / y su fatiga unce la tierra al cielo.*" (versos 27-30). Y de ahí que el poeta, consciente del trabajo abnegado que implican las labores agrícolas, pueda calificar estos campos -frente a la falsa piedad que se respira por doquier en la ciudad- como "*ubérrimos*" (verso 26).

Entremos, pues, en los 62 versos que conforman la primera parte del poema. Y antes de adentrarnos en su contenido propiamente dicho, reparemos en algunos aspectos métricos necesarios para valorar estilísticamente los aspectos emocionales con que Machado afronta dicho contenido, realzados por las estructuras métricas empleadas.

De los 62 versos, 10 son tetrasílabos (versos 9-10, 29, 31-32, 41, 47-48, 52 y 55), y los 52 restantes, octosílabos. Esta combinación mantiene el ritmo fundamentalmente cuaternario del poema -aunque no siempre coincida la combinación métrica con la estructura morfosemántica- y facilita las diferentes rimas; así, por ejemplo, en los versos 9-10, 31-32 y 47-48 figuran dos tetrasílabos seguidos, y el resto de los tetrasílabos se encuentran en una posición de relevancia expresiva (versos 29, 41, 52 y 55). Por otra parte, a ese ritmo sostenido del poema contribuyen los continuos encabalgamientos sirremáticos, que le aportan una "movilidad" de alto valor intensivo:

- "olivares polvorientos / del campo de Andalucía" (versos 3-4);
- "El campo andaluz, peinado / por el sol canicular" (versos 5-6);
- "de loma en loma rayado / de olivar y de olivar" (versos 7-8);
- "Son las tierras / soleadas" (versos 9-10);
- "anchas lomas, lueños sierras / de olivares recamadas" (versos 11-12);
- "machos / abrumados" (versos 13-14);
- "Olivares coloridos / de una tarde anaranjada" (versos 22-23);
- "olivares rebruñidos / bajo la luna argentada" (versos 24-25);
- "bajo los cielos preñados / de tormentas..." (versos 28-29);
- "los eneros / de aguaceros" (versos 31-32).

Y a todo ello hay que añadir las abundantes rimas consonantes en las estrofas empleadas, que le aportan al poema una grata musicalidad difundida a lo largo de los 62 versos. Estas son las aludidas estrofas y rimas, en las que las redondillas (*abab*) tienen un papel predominante:

Versos 1-4. Estrofa: redondilla; rimas: /-entos/, /-ía/; esquema: *abab*.

Versos 5-8. Estrofa; redondilla; rimas: /-ádo/, /ár/ (las de los versos 6 y 8 son rimas agudas). Esquema: *cdcd*.

Versos 9-12. Estrofa: redondilla; rimas: /-érras/, /-ádas/. Esquema: *efef*.

Versos 13-18. Estrofa: sextilla; rimas: /-áchos/, /-áchos/; /-éros/, /-íno/, /-íno/, /-éros/. Esquema: *gghiih*.

Versos 19-25. Combinación estrófica de siete versos, en la que se entrelazan dos redondillas (gracias a la reiteración de la rima /-ídos/); rimas: /-áres/ (versos 19 y 21), /-ídos/ (versos 20, 22 y 24), /-áda/ (versos 23 y 25). Esquema: *jkjklkl*.

Versos 26-29. Estrofa: redondilla; rimas: /-ados/, /-éntas/; esquema: *mnmn*.

Versos 30-33. Estrofa: cuarteta; rimas: /-é/, /-éros/, /-éros/, /-é/ (las de los versos 30 y 33 son agudas; y los versos 31 y 32 repiten la rima /-éros/ de los versos 15 y 17). Esquema: *ñhhñ*.

Versos 34-37. Estrofa: redondilla; rimas: /-áles/, /-ádas/ (en los versos 35 y 37 se repite la rimas de los versos 10 y 12). Esquema: *ofof*.

Versos 38-41. Estrofa: redondilla; rimas: /-ínos/, /-án/ (las de los versos 39 y 42 son agudas). En este caso, la estructura métrica no coincide con la morfosemántica. Esquema: *pqpq*.

Versos 42-45. Estrofa: redondilla; rimas: /-ías/, /-éros/ (los versos 43 y 45 repiten la rima /-éros/ de los versos 31-32 y 15 y 17). Esquema: *rhrh*.

Verso 46. Inicia una nueva estructura morfosemántica completa, que se prolonga hasta el verso 56. Pero su rima /-éros/ es la misma de los versos 43 y 45; sin embargo, con los versos 42-46 no pueden formar una quintilla, porque los versos 45-46 constituirían un pareado. Por lo tanto, este verso rima simplemente con el 45, sin formar con él estrofa alguna. Este sería, pues, el esquema métrico: *rhrh/h*.

Versos 47-52. Estrofa: sextilla; rimas: /-áza/, /-áza/, /-uño/, /-íno/, /-uño/, /-íno/ (en los versos 50 y 52 se repiten las rimas de los versos 16, 17). Esquema: *sstiti*.

Versos 53-56. Estrofa: redondilla; rimas: /-óres/, /-éros/ (en los versos 54 y 56 se repiten las rimas de los versos 15, 17, 31, 32, 43, 46 y 46). Esquema: *uhuh*.

Versos 57-62. Estrofa: sextilla; rimas: /-íos/, /-íos/, /-érra/, /-áres/, /-érra/, /-áres/ (los versos 60 y 62 repiten las rimas de los versos 19 y 21). Esquema: *vwkwk*.

Este es, pues, la aparentemente sencilla -pero no exenta de complejidad formal- distribución de rimas y estrofas, responsable -junto a los encabalgamientos y el ritmo fundamentalmente cuaternario de esa suave musicalidad a la que aludíamos, y que se expande a lo largo del poema:

*abab//cdcd//efef//gghiih//jkjklkl//mnmn//ñhñh//
ofof//pppq//rhrh-h//sstiti//uhuh//vwwkwk*

redondilla (versos 1-4), redondilla (versos 5-8), redondilla (versos 9-12), sextilla (versos 13-18), redondillas enlazadas (19-25), redondilla (versos 26-29), cuarteta (versos 30-33), redondilla (versos 34-37), redondilla (versos 38-41), redondilla (versos 42-45+[46]), sextilla (versos 47-52), redondilla (versos 53-56), sextilla (versos 57-62).

El texto de Machado -su devoción por los olivos y por las gentes que se encargan de su mantenimiento- se entenderá mejor si recordamos que los campos de Baeza -y, en general, los de toda la provincia de Jaén- están constituidos por inmensos olivares que incluso ocupan el suave relieve de lomas y colinas, y aportan al paisaje la sensación de un movimiento marino; y de ahí la sugestiva metáfora "mar de olivos", acuñada popularmente porque, en efecto, en el paisaje se proyecta un mantero plateado originado por hileras de olivos que se prolongan hasta el horizonte. Y Machado expresa estas impresiones -que continúan dejando boquiabiertos a quienes contemplan ese "mar de olivos"- con una profusa adjetivación que incide en los olivares propiamente dichos; en los diferentes momentos de día que, con su cromatismo, varían la percepción de los mismos: y en los trabajos agrícolas de sus labradores.

Ya en el verso 1 Machado, anteponiendo y posponiendo adjetivos al nombre, alude a los "*viejos olivos sedientos*", refiriéndose tanto a su carácter ancestral como al hecho de que no necesitan abundante riego para producir excelentes cosechas; unos olivos bajo el "*claro sol*" (verso 2), y a los que califica con el adjetivo "*polvorientos*" (verso 3), en alusión al campo andaluz que pueblan ("*peinado*" -verso 5, "*rayado*" -verso 7-, adjetivos que añaden una enorme fuerza plástica a la descripción), con ese "*sol canicular*" de "*tierras soleadas*" (versos 9-10, en los que los adjetivos reiteran la potencia calórica del sol estival). Esos olivares se extienden por "*anchas lomas*", por "*lueños sierras*" (verso 11), a las que hermean ("*sierras / recamadas*" -versos 11 y 12-). Y este adjetivo -"*recamadas*"- se intensifica con otro participio con valor adjetival, en el verso 20: "*prendidos*" ("olivares [de loma en loma] / *prendidos*": versos 19-20 vinculados por un encabalgamiento), embellecimiento que culmina en el símil del verso siguiente (el 21): "*cual bordados alamares*"; y ese proceso de hermeanamiento continúa en los versos 22 ("olivares *coloridos*" en tardes anaranjadas), 24 ("olivares *rebruñidos*", es decir relucientes), y 26 ("olivares *centellados*", es decir, resplandecientes; nuevo participio con valor adjetival que reitera y refuerza el significado del participio, también con valor adjetival, "*rebruñidos*"); y, finalmente, en el verso 37 alude Machado al fruto del olivo: "*olivas moradas*" (que es uno de los colores de la oliva en origen).

También le sirve a Machado la adjetivación para describir los paisajes del campo repleto de olivos, ya sea a la caída de la tarde ("tarde *anaranjada*" -verso 23-, que traslada su color a los propios olivos -verso 22-; "*tardes cenicientas*" -verso 27-, de cielos plomizos y tormentosos: "*preñados / de tormentas*" -versos 28 y 29-; ya sea al anochecer ("luna *argentada*" -verso 25-, que hace que los olivares brillen con luz trémula -verso 24-); ya sea con los "vientos *primaverales*" -verso 34- que coadyuban a que los olivares se pueblen de "flores *racimadas*" -verso 35-, o con las "lluvias *otoñales*" (verso 36).

Y no se olvida Machado de las duras labores de gañanes, arrieros, braceros y labradores; que opone -en durísima adjetivación llena de connotaciones peyorativas- a "los *bandidos* caballeros, / los señores / *devotos y matuteros*" (versos 54-56: ya en el verso 18 aludía Machado a los "*trabucaires* bandoleros"). Y la adjetivación recalca los penosos trabajos de aquellos: "Mil senderos. Con sus machos, / *abrumados* de capachos, / van gañanes y arrieros" (versos 13-15); "¡oh *buenas* frentes *sombrías* [las de gañanes y braceros] / bajo los *anchos* sombreros" (versos 44-45); son esos "*fieles* al terruño / y al arado y al molino, / de los que muestran el puño / al destino, / los *benditos* labradores" (versos 49-53). Es decir: bondad generosa, honestidad en el trabajo, virtuosa ejemplaridad... Así son los olivareros, en la percepción que de ellos tiene Machado.

Y aún nos queda por insistir en la invocación protectora de Dios. Del verso 30 al 37, Machado le pide a Dios que "cuide" de los olivares en todo tiempo: "aguaceros" en enero (versos 31-32); "agua al pie", en agosto (verso 33); vientos de primavera que permitan floraciones "racimadas" (versos 34-35); y lluvias de otoño (versos 36-37). Y en los tres últimos versos del poema (60-63), vuelve a rogarle a Dios -con verbo en subjuntivo de claro valor exhortativo: "*Venga* Dios..."- que proteja tanto los hogares de quienes hacen posible la existencia de los campos de olivos, como esos mismos campos "de olivares y olivares". ¡Qué distante está de estos sentimientos ese anticlericalismo manifestado en otros momentos por Machado con el sentido de la religiosidad ferviente que encontramos en este poema, transido de espiritualidad!

Finalmente, de que nos encontramos ante una descripción impresionista basada en un estilo nominal da cuenta el número escaso de verbos: solo 8 en 62 versos; verbos que están o bien en presente (de indicativo: "*son*" -verso 9-, "*van*" -verso 15-, "*soplan*" -verso 17-, "*muestran*" -verso 51-; de imperativo: "*dé*" -verso 30-, "*venga*" - verso 60, subjuntivo con valor exhortativo-), o bien y en futuro con valor hipotético ("*irán*" -verso 39-, "*darán*" -verso 41-). [27]

[27] A modo de comparación: olivos andaluces/olivos mallorquines.

Texto de José María Salvatierra.

... Los olivos. Estos son los hermanos de los pinos mallorquines. Son igualmente humildes, porque se contentan con cualquier terreno pedregoso, y crecen sin cuidados en los sitios más salvajes; son bíblicos también por lo que se multiplican y por la función piadosa que ejercen de vestir al desnudo. Visten de plata los roquedales, los barrancales y a todas las partes de la isla llevan su presencia pacífica y sus simbólicos ramos. No son los simétricos olivos de Córdoba y Sevilla, mimados, cuidados exageradamente, pomposos y robustos, bellos y arrogantes, como una auténtica creación andaluza. Estos olivos de Mallorca se diría que alguien los hubiera plantado de cualquier modo, en no se sabe qué remota fecha. Todos parecen árboles de otra edad, de otra civilización. Olivos repetidamente podados, cuyos vástagos nuevos luchan por defender sus pobres ramas juveniles, mientras los gachos y seniles troncos, como esqueletos que se arragasen a una triste apariencia de vida, se curvan y encogen, se distienden y quiebran en trágicas contorsiones. Y esos troncos torturados, dramática imagen de la mayor vejez, inventan toda suerte de figuras monstruosas, como las de las quimeras de las antiguas catedrales, pero más fantásticas, más demoniacas y horriblemente sugeridoras aún.

II

A dos leguas de Úbeda, la Torre
de Pero Gil, bajo este sol de fuego,
triste brugo de España. El coche rueda
entre grises olivos polvorientos.
Allá, el castillo heroico.
En la plaza, mendigos y cinchuelos:
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 paupérrimos.
La tierra da lo suyo; el sol trabaja;
el hombre es para el suelo:
genera, siembra 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 brugo sórdido, sobre este basurero,
esta casa de Dios, decid, oh santos
cañones de von Kluck, ¿qué guarda dentro?

CXXXVI

Proverbios y cantares

XXIX (págs. 239-240)

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el 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.

El cantautor Joan Manuel Serrat rindió un sentido homenaje a Machado en su disco, de 1969, "Dedicado a Antonio Machado, poeta". Y de él extraemos la canción titulada "Cantares", que compuso uniendo las composiciones XXIX y I -de "Proverbios y cantares"-, y añadiendo a los versos del poeta otros de carácter personal. Reproducimos seguidamente la letra de dicha canción, así como dos interpretaciones del propio Serrat, que pueden escucharse pinchando en estos enlaces:

<https://www.youtube.com/watch?v=vIEUWDYVpHg>

https://www.youtube.com/watch?v=QHcypSLIp_A

Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.

Nunca perseguí la gloria
ni dejar en la memoria
de los hombres mi canción;
yo amo los mundos sutiles,
ingrávidos y gentiles
como pompas de jabón.
Me gusta verlos pintarse
de sol y grana, volar
bajo el cielo azul, temblar
súbitamente y quebrarse.
Nunca perseguí la gloria.
*Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace 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...*

Hace algún tiempo, en ese lugar
donde hoy los bosques se visten de espinos,
se oyó la voz de un poeta gritar:
“caminante no hay camino,
se hace camino al andar...”.

Golpe a golpe, y verso a verso...
Murió el poeta lejos del hogar.
Le cubre el polvo de un país vecino.
Al alejarse, le vieron llorar:
"caminante, no hay camino,
se hace camino al andar..."

Golpe a golpe, y verso a verso...
Cuando el jilguero no puede cantar,
cuando el poeta es un peregrino,
cuando de nada nos sirve rezar,
“caminante no hay camino,
se hace camino al andar”.

Golpe a golpe, y verso a verso... (3 bises)

De *Nuevas canciones*.

De la obra *Nuevas canciones* nos limitamos a reproducir el número CLIV, titulado “Apuntes”, y que incluye nueve brevísimos poemas que son pura emoción lírica desprovista de anécdota narrativa. Sin duda el de mayor expresividad es el IX: Machado vuelve a “los olivos grises”, a “los caminos blancos”, a ese sol que caliente los campos, capaz también de ir “secando / *este alma de polvo / de los días malos*.”

CLIV (págs. 271-273)

Apuntes

I

Desde mi ventana,
¡campo de Baeza,
a la luna clara!
¡Montes de Cazorla,
Aznaitín y Mágina!
¡De luna y de piedra
también los cachorros
de Sierra Morena!

II

Sobre el olivar,
se vio a la lechuza
volar y volar.
Campo, campo, campo.
Entre los olivos,
los cortijos blancos.
Y la encina negra,
a medio camino
de Úbeda a Baeza.

III

Por un ventanal
entró la lechuza
en la catedral.
San Cristobalón
la quiso espantar,
al ver que bebía
del velón de aceite
de Santa María.

La Virgen habló:
Déjala que beba,
San Cristobalón.

IV

Sobre el olivar,
se vio a la lechuza
volar y volar.

A Santa María
un ramito verde
volando traía.

¡Campo de Baeza,
soñaré contigo
cuando no te vea!

V

Dondequiera vaya,
José de Mairena
lleva su guitarra.

Su guitarra lleva,
cuando va a caballo,
a la bandolera.

Y lleva el caballo
con la rienda corta,
la cerviz en alto.

VI

¡Pardos borriquillos
de ramón cargados,
entre los olivos!

VII

¡Tus sendas de cabras
Y tus madroñeras,
Córdoba serrana!

VIII

¡La del Romancero,
Córdoba la llana!...
Guadalquivir hace vega,
el campo relincha y brama.

IX

Los olivos grises,
los caminos blancos.
El sol ha sorbido
la calor del campo;
y hasta tu recuerdo
me lo va secando
este alma de polvo
de los días malos.

Proverbios y cantares.

En *Nuevas canciones*, y bajo el número CLXI se agrupan 99 “Proverbios y cantares”, dedicados a José Ortega y Gasset. Y hemos elegido cinco de estos “proverbios” (los números II, XXIV, XLIX, LXVII y LXIII), y no precisamente al azar; porque cualquiera de ellos constituye una verdadera sentencia; esto es, expresa un “dicho grave y sucinto que encierra doctrina o moralidad” (DRAE); y además, no ha perdido la menor vigencia, y su agudeza eleva el rango de lo que habitualmente llamamos “sentido común”: la escucha activa para un diálogo fructífero (II); el esfuerzo personal como expresión de una personalidad sólida (XXIV); la denuncia de las “medias verdades” (XLIX); el antídoto contra la soledad: compartir sentimientos y afectos (LXVI); y el reconocimiento del valor emocional como virtud.

II

Para dialogar,
preguntad primero;
después ... escuchad.

Tres versos hexasílabos con rima asonante aguda /á/ el primero y el tercero, mientras que el tercer verso queda libre, formando la estrofa denominada *soledad*.

De forma sencilla, Machado nos da la clave de lo que es "saber escuchar". Porque, en efecto, los participantes en un diálogo -entendiendo como tal la “plática entre dos o más personas, que alternativamente manifiestan sus ideas o afecto” (DRAE)- deben saber escuchar con la atención debida a quien esté hablando, sin interrumpirle; y, respetando el turno de palabra, intervendrán solo cuando les corresponda, en defensa de sus propias opiniones. En caso contrario, si todos hablan a la vez -o manifiestan con gestos y cuchicheos su acuerdo o desacuerdo en relación con lo que acaban de oír-, nadie entenderá nada, y no habrá ocasión para que todos -escuchándose con atención los unos a los otros- se enteren de lo que cada cual piensa. Por tanto, la palabra poética de Antonio Machado es, en este sentido, concluyente: “*Para dialogar, / preguntad primero; / después... escuchad.*”. Además, las sucesivas intervenciones en un diálogo deberán venir justificadas por lo que se haya oído con anterioridad y, por tanto, tomarán en consideración cuanto hayan dicho los demás participantes en dicho diálogo.

En definitiva, el secreto de una vida socialmente pacífica reside en la tolerancia bien entendida: respetando las ideas, prácticas o creencias de los demás cuando son diferentes o contrarias a las nuestras; lo que no implica el consentimiento de algo que se tenga expresamente por ilícito. Porque la armonía de la convivencia parte del diálogo fructífero; y para que este se produzca es necesario saber escuchar con la atención debida. Algo que Machado tenía por evidente.

XXIV

Despacito y buena letra:
el hacer las cosas bien
importa más que el hacerlas.

En otra soledad -ahora con tres versos octosílabos, con rima asonante /é-a/ los impares, mientras que el segundo queda libre, Machado nos exhorta a que realicemos bien nuestro trabajo, dedicándole la atención y el esfuerzo que requiere. Este pensamiento ya la habíamos leído en san Juan Bautista de La Salle (1561-1613), que afirmaba: “*No os preocupéis tanto de saber cómo hay que hacer las cosas, sino de hacerlas lo mejor que sabéis. Porque haciéndolas todo lo perfectas que sabéis, mereceréis aprender y saber lo que todavía no sabéis*”. (Cf. *Vida y pensamiento de san Juan Bautista de la Salle*. 2 volúmenes. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos [BAC], Saturnino Gallego Iriarte, editor).

Y con posterioridad, Cervantes ya había aludido a la indolencia y a la chapuza, males congénitos de carácter nacional, y frente a los que se sitúa don Quijote como adalid del esfuerzo personal, única forma de progresar en la vida. Don Quijote -por citar un ejemplo emblemático- se va a enfrentar en duelo al Caballero de la Blanca Luna -que no es otro que el bachiller Sansón Carrasco-, porque ha tenido el atrevimiento de poner la belleza de su dama por encima de la de Dulcinea del Toboso. Ambos pactan las condiciones del duelo. Si vence el Caballero de la Blanca Luna, “serán tuyos los despojos de mis armas y caballo -dice este a don Quijote-, y pasará a la tuya la fama de mis hazañas”. Y don Quijote acepta otras condiciones, pero no esta: “*Solo exceptúo -le responde don Quijote- de las condiciones la de que se pase a mí la fama de vuestras hazañas, porque no sé cuáles ni qué tales sean: con las mías me contento, tales cuales ellas son*”. Es este un explícito reconocimiento de que cada cual es el artífice de su propia biografía. Y así lo reconoce don Quijote (en el capítulo LXVI de la segunda parte): “Lo que te sé decir, Sancho, es que no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura”. Es decir, que cada cual tendrá el futuro al que le haga acreedor su trabajo responsable y honrado; lo cual entronca con el pensamiento de Claudio Apio *el Ciego*: “El hombre labra su propia fortuna” (*Faber est suae quisque fortunae*).

XLIX

¿Dijiste media verdad?
Dirán que mientes dos veces
sin dices la otra mitad

Esta vez Machado agrupa los tres versos en una tercerilla, ya que el primero y el tercero riman en consonante (rima aguda /-ád/), mientras que el segundo verso queda libre.

Razón tiene Machado cuando previene de que las medias verdades son verdades engañosas, porque, aun cuando incluyen algún elemento verdadero, no abarcan la totalidad de la verdad; lo cual es especialmente significativo si el propósito último es el de engañar, por lo que sus efectos pueden ser incluso más perniciosos que sustentar mentiras. En definitiva, una “verdad a medias” será, tarde o temprano, una “mentira completa”; y, desde luego, el mejor antídoto contra las “medias verdades” es la sinceridad, el comportarse de forma libre de fingimientos. Porque, como decía Thomas Jefferson, “El hombre que no teme las a verdades, nada tiene que temer de las mentiras”.

LXVI

Poned atención:
un corazón solitario
no es un corazón.

Nueva tercerilla: los versos primero y tercero son hexasílabos, con rima consonante aguda /-ón/, y el segundo, octosílabo, carece de rima, si bien en las palabras de este verso existe rima interna, producida por la repetición de las mismas vocales (o-a-o). La recurrencia de la palabra *corazón* -a principio del verso 2 y al final del verso 3- es un claro ejemplo de *epanadiplosis*.

Machado sabe mucho de de soledades -la muerte de su mujer, la estancia en una Baeza en la que no encuentra acomodo ni cultural ni emocional...- . De hecho, en el poema CXXV, escrito en Lora del Río el 4 de abril de 1913, y en el verso 2, llega a confesar: “y extranjero en los campos de mi tierra”.

En este otro breve poema -el LXVI- afirma el poeta que lo que podríamos llamar “el corazón compartido” es la mejor forma de ahuyentar la soledad. Quizá por eso la palabra “solitario” figure flanqueada por la palabra “corazón”: dos corazones que latén al unísono.

Quizá no estaría de más recordar aquí el aludido poema CXXV -otra silva arromanzada con rima asonante /é-a/-, que no necesita el menor comentario, más allá de insistir en la soledad del poeta, incapaz de cantar poéticamente esos campos andaluces de la tierra en la que nació, y tan solo consolado por vagos recuerdos de su infancia, a la espera de que un día tomen cuerpo definitivo y pueda encauzarlos en su realidad presente.

CXXV

En tos campos de la tierra mía,
y extranjero en los campos de mi tierra,
-yo tuve patria donde corre el Duero
por entre grises peñas,
y fantasmas de viejos encinares,
allá en Castilla, mística y guerrera;
Castilla la gentil, humilde y brava;
Castilla del desdén y de la fuerza-,
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,
y en una gloria de oro,
de lueños campanarios con cigüeñas,
de ciudades con calles sin mujeres,
bajo un cielo de añil, plazas desiertas
donde crecen naranjos encendidos
con sus frutas redondas y bermejas;
y en un huerto sombrío, el limonero
de ramas polvorientas
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;
imágenes de grises olivares
bajo un tórrido sol que aturde y ciega,
y azules y dispersas serranías
con arreboles de una tarde inmensa;
mas falta el hilo que el recuerdo anuda
al corazón, el ancla en su ribera,
o estas memorias no son alma. Tienen,
en sus abigarradas vestimentas,
señal de ser despojos del recuerdo,
la carga bruta que el recuerdo lleva.
Un día tornarán, con luz del fondo ungidos,
los cuerpos virginales a la orilla vieja.

Lora del Río, 4 de abril de 1913.

LXVIII

Todo necio
confunde valor y precio.

Es difícil expresar un pensamiento tan profundo con menos palabras; en un pareado con versos de cuatro y ocho, sílabas, respectivamente, y rima asonante /-é-o/. Cada palabra de este poema requiere, para su correcta interpretación, la determinación de su significado exacto: *necio* es aquel que, por falta de inteligencia, no sabe lo que podía o debía saber; o bien que muestra tozudez en lo que hace o dice; *confundir* implica la mezcolanza de cosas diversas, de manera que no puedan reconocerse o distinguirse, lo que trae aparejado cierto grado de desconcierto; *valor* alude al conjunto de cualidades por la que algo o alguien está bien considerado; y *precio* es el valor pecuniario en que se estima algo. El adagio de Machado contiene, pues, un mensaje nítido: llama necios a los que, aferrados a posturas erróneas o equivocadas -a través de las cuales se manifiesta su poca inteligencia- son incapaces de distinguir entre lo que es valioso -esto es, trascendente por sus cualidades meritorias-, y lo que no pasa de ser apreciado por su validez monetaria. Y, conociendo el pensamiento de Machado, es fácil colegir que estos dos versos encierran un compendio de su filosofía vital: son muchas las cosas que pueden tener un bajo precio y un alto valor simbólico y sentimental.

Carta de Antonio Machado a Miguel de Unamuno. (Después de mayo de 2013).
[28]

Tengo motivos que usted conoce para un gran amor a la tierra de Soria; pero tampoco me faltan para amar a esta Andalucía donde he nacido. Sin embargo, reconozco la superioridad espiritual de las tierras pobres del alto Duero. En lo bueno y en lo malo supera aquella gente. 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 infinitamente más levítica que el Burgo de Osma y no hay átomo de religiosidad. Hasta los mendigos son hermanos de alguna cofradía. Se habla de política -todo el mundo es conservador- y se discute con pasión cuando la Audiencia de Jaén viene a celebrar algún juicio por jurados. Una población rural, encanallada por la Iglesia y completamente huera. Por lo demás, el hombre del campo trabaja y sufre resignado o emigra en condiciones tan lamentables que equivalen al suicidio.

A primera vista parece esta ciudad mucho más culta que Soria, porque la gente acomodada es infinitamente discreta, amante del orden, de la moralidad administrativa y no faltan gentes leídas y coleccionistas de monedas antiguas. En el fondo no hay nada. Cuando se vive en estos páramos espirituales, no se puede escribir nada suave, porque necesita uno la indignación para no helarse también. Además, esto es España más que el Ateneo de Madrid. Yo desde aquí comprendo cuán a tono está con la realidad esa desgarrada y soberbia composición de usted y comprendo también su repulsión por esas *mandangas* y garlitos [*adornos*] de los *modernistas cortesanos*. A esos jóvenes los llevaría yo a la Alpujarra y los dejaría un par de años allí. Creo que esto sería más útil que pensionarlos para estudiar en la Sorbona. Muchos, seguramente, desaparecerían del mundo de las letras, pero acaso alguno encontraría acentos más hondos y verdaderos.

Yo no me atrevo a decir en público ciertas cosas, por miedo a que se me crea defensor de la barbarie nacional, pero temo también que se forme en España cierta superstición de la cultura que puede ser funesta. Me parece muy bien que se mande a los grandes centros de cultura a la juventud estudiosa, pero me parece muchísimo mejor la labor de usted cuando nos aconseja sacar con nuestras propias uñas algo de nuestras mismas entrañas. Esto, que no excluye lo otro, me parece lo esencial. Yo he vivido cuatro años en París y algo, aunque poco, he aprendido allí. En seis años rodando por poblachones de quinto orden, he aprendido infinitamente más. No sé si esto es para todos, pero cada cual es hijo de su experiencia.

[28] Carta transcrita del libro *En torno a Unamuno*, de Manuel García Blanco, págs. 228 y siguientes. Madrid, Editorial Taurus, 1965].

Además estoy convencido de que los hombres van dejando huella en el alma nacional como usted y Costa en nuestra época, son aquellos que más desafinan en el concierto cortesano y los que no han buscado la cultura hecha, como el escobero del cuento de las escobas. Su voz parece ruda y extemporánea, pero, al fin, comprenderemos que estaban a tono con realidades más hondas y verdaderas. Si a Cervantes lo hubieran protegido los magnates de su tiempo, es posible que no hubiera pasado de autor de *La Galatea*.

Leí también su artículo sobre la cuestión del catecismo. Es verdad que este asunto ha revelado también cuánta tierra hay en el alma de nuestra tierra. Mucha hipocresía hay y una falta absoluta de virilidad espiritual. Las señoras declaran que aquí todos somos católicos, es decir que aquí todos somos señoras. Yo creo que, en efecto, la mentalidad española es femenina, puesto que nadie protesta de la afirmación de las señoras. Después de todo, un cambio de sexo en la mentalidad española dominante a partir de nuestra expansión conquistadora en América, podría explicarnos este eterno batallar, no por la cuestión religiosa, sino contra ella, porque no haya cuestión. La Inquisición pudo muy bien ser cosa de señoras y las guerras civiles un levantamiento del campo azuzado por las señoras. Comprendo que esto es una interpretación caprichosa de la historia; pero en verdad extraña que en este país de los pantalones apenas haya negocio de alguna trascendencia que no resuelvan las mujeres a escobazos. Empiezo a creer que la cuestión religiosa sólo preocupa en España a usted y a los pocos que sentimos con usted. Ya oiría usted al doctor Simarro, hombre de gran talento y de gran cultura, felicitarse de que el sentimiento religioso estuviera muerto en España. Si esto es verdad, medrados estamos, porque ¿cómo vamos a sacudir el lazo de hierro de la Iglesia católica que nos asfixia? Esta iglesia espiritualmente huera, pero de organización formidable, sólo puede ceder al embate de un impulso realmente religioso. El clericalismo español sólo puede indignar seriamente al que tenga un fondo cristiano. Todo lo demás es política y sectarismo, juego de izquierdas y derechas. La cuestión central es la religiosa y ésta es la que tenemos que plantear de una vez. Usted lo ha dicho hace mucho tiempo y los hechos de día en día vienen a darle a usted plena razón. Por eso me entusiasma su “Cristo de Palencia” que dice más del estado actual religioso del alma española que todos los discursos de tradicionalistas y futuristas. Hablar de una España católica es decir algo bastante vago. A las señoras puede parecerles de buen tono no disgustar al Santo Padre y esto se puede llamar *vaticanismo*; y la religión del pueblo es un estado de superstición milagrera que no conocerán nunca esos pedantones incapaces de estudiar nada vivo. Es evidente que el Evangelio no vive hoy en el alma española, al menos no se le ve en ninguna parte. Pero los santones de la tradición española dirán que somos unos bárbaros los que proclamamos nuestro derecho a ignorar prácticamente unos cuantos libracos de historia para uso de predicadores y profesionales de la oratoria. Pronto tendremos otro pozo de ciencia donde acudan a llenar sus cubos los defensores de la España católica. Con la muerte de Menéndez Pelayo se quedaron en seco. Ahora acudirán al padre Calpena. Lo mismo da Julio César que Julián Cerezas; para estas gentes lo esencial es que haya un señor con

autoridad suficiente para defender el tesoro de la tradición. Cultura, sabiduría, ciencia, palabras son éstas que empiezan a molestarme. Si nuestra alma es incapaz de luz propia, si no queremos iluminarla por dentro, la barbarie y la iniquidad perdurarán. Ni Atenas, ni Koenisberg, ni París nos salvarán, si no nos proponemos salvarnos. Cada día estoy más seguro de esta verdad.

Envío a usted lo que tengo publicado. Planeo varios poemitas y tengo muchas cosas empezadas. Nada definitivo. Mi obra esbozada en *Campos de Castilla* continuará si Dios quiere. La muerte de mi mujer dejó mi espíritu desgarrado. Mi mujer era una criatura angelical segada por la muerte cruelmente. Yo tenía adoración por ella; pero sobre el amor está la piedad. Yo hubiera dado mil vidas por la suya. No creo que haya nada extraordinario en este sentimiento mío. Algo inmortal hay en nosotros que quisiera morir con lo que muere. Tal vez por esto viniera Dios al mundo. Pensando en esto, me consuelo algo. Tengo a veces esperanza. Una fe negativa es también absurda. Sin embargo, el golpe fue terrible y no creo haberme repuesto. Mientras luché a su lado contra lo irremediable me sostenía mi conciencia de sufrir mucho más que ella, pues ella, al fin, no pensó nunca en morirse y su enfermedad no era dolorosa. En fin, hoy vive en mí más que nunca y algunas veces creo firmemente que la he de recobrar. Paciencia, y humildad.

En fin, querido don Miguel, quería usted carta mía y acaso le he complacido. Aquí apenas llegan periódicos y muchas veces no me entero siquiera de lo que se publica. Su *Cristo de Velázquez* saldrá, supongo, en *El Imparcial*."

Algún día le visitaré en esa Baeza castellana. Tuve intención de ir con mi mujer a verlo el año después de mi matrimonio.

Le desea toda la felicidad que usted merece su siempre admirador y amigo.

Antonio Machado

No todo lo que le envío está publicado y de lo publicado faltan algunas composiciones que no he podido encontrar y que busco para remitírselas. El amigo Palacio me envía *La Nación*, de Buenos Aires, cuando trae cosas de usted, y la revista *Hispania*.

Final: Una poética.

Entre los textos que Antonio Machado escribió sobre poesía recogemos el poema titulado "*De mi cartera*" que publicó al final de *Nuevas canciones* (1924). Está dividido en siete partes (soleás, una copla y un breve romance); y recogen algunos de los principios de su poética: la poesía es "*palabra en el tiempo*" (I) y "*canto y cuento*" (II), que busca la sencillez expresiva (IV) con la rima asonante (V) y el verso libre de ataduras (VI), con la imágenes que apunten a lo esencial, expresado con adjetivos y nombre VII). El empleo de los adverbios temporales -que conforman su "gramática lírica"- se identifican expresivamente entre sí en los versos últimos del poema (VII): "del Hoy que será Mañana, / del Ayer que es Todavía". (Ya en el Proverbio VIII había escrito Machado: "Hoy es siempre todavía"; y en el XXXVIII: "Mas el doctor no sabía / que hoy es siempre todavía")

De mi cartera (págs. 322-323)

I

Ni mármol duro y eterno,
ni música ni pintura,
sino palabra en el tiempo.

II

Canto y cuento es la poesía.
Se canta una viva historia,
contando su melodía.

III

Crea el alma sus riberas;
montes de ceniza y plomo,
sotillos de primavera.

IV

Toda la imaginería
que no ha brotado del río,
barata bisutería.

V

Prefiere la rima pobre,
la asonancia indefinida.
Cuando nada cuenta el canto,
acaso huelga la rima.

VI

Verso libre, verso libre...
Líbrate, mejor, del verso
cuando te esclavice.

VII

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.

1924

En *Los complementarios*, al transcribir estos versos se dice: “Tal era mi estética en 1902”, y un par de líneas después (con fecha en el 15 de junio de 1914) se precisan estos versos:

Del pretérito imperfecto
brotó el romance de Castilla.