



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

**LOS PAISAJES DE ANTONIO MACHADO ENTRE
POIESIS Y SCIENTIA.
HACIA UNA TAXONOMÍA DE SUS SÍMBOLOS BOTÁNICOS**

TESIS DOCTORAL

Cristiana Fimiani

**Programa de Doctorado en Investigaciones Humanísticas
Departamento de Filología Española**

Oviedo, 2020



Universidad de Oviedo
Universidá d'Uviéu
University of Oviedo

**LOS PAISAJES DE ANTONIO MACHADO ENTRE
POIESIS Y SCIENTIA.
HACIA UNA TAXONOMÍA DE SUS SÍMBOLOS BOTÁNICOS**

TESIS DOCTORAL

Cristiana Fimiani

**Programa de Doctorado en Investigaciones Humanísticas
Departamento de Filología Española**

Oviedo, 2020

RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma:	Inglés:
Los paisajes de Antonio Machado entre <i>poiesis</i> y <i>scientia</i> . Hacia una taxonomía de sus símbolos botánicos.	Antonio Machado's landscapes between poetry and science. Towards a taxonomy of his botanical symbols.
2.- Autor	
Nombre: CRISTIANA FIMIANI	DNI/Pasaporte/NIE: v
Programa de Doctorado: INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS	
Órgano responsable: CENTRO INTERNACIONAL DE POSTGRADO	

RESUMEN (en español)

Surgida con el propósito de elaborar una exhaustiva taxonomía del imaginario botánico de Antonio Machado, para estudiar la simbología, evolución y contextualización de todas y cada una de las especies vegetales de su poesía, esta investigación “liricobotánica” conjuga una disciplina *científica* (Botánica) con otra *humanística* (Filología) para abrir caminos a nuestro juicio inexplorados en el territorio de la crítica machadiana. La sistematicidad que aporta la metodología interdisciplinar busca subsanar una laguna crítica importante en esta parcela de los estudios sobre el autor, que hasta la fecha se han limitado a subrayar el protagonismo atribuido al paisaje o a analizar el valor simbólico de los árboles más emblemáticos y reiterados (limonero, olmo, encina, olivo). Machado, que confiesa su amor “a la naturaleza, y al arte solo cuando [...] la representa o evoca”, compone con las letras del “alfabeto” natural un amplio repertorio de correlatos botánicos, cuyo componente simbólico se mantiene operante incluso durante y después del intento de “desobjetivación” llevado a cabo entre los campos de Castilla. El índice de frecuencia de determinadas especies, las supresiones o sustituciones en favor de otras y la variación de su comportamiento son una valiosa evidencia de la deriva de una trayectoria lírica, hija de unas precisas circunstancias históricas, en las que se pueden encontrar las principales causas tanto de la angustia

existencial del autor como de la del hombre de su tiempo. Sus paisajes simbólico-existencialistas y simbólico-históricos integran las representaciones “megalográficas” y “ropográficas” de la naturaleza dentro de una misma categoría estética, de modo que se rescatan hierbas, plantas y arbustos generalmente desterrados del canon artístico y literario.

La educación botánica de Machado, que describe las especies fitológicas con el rigor científico de un experto naturalista y las sitúa en su correspondiente ecosistema así como en las adecuadas condiciones edafoclimáticas, se debe en primer lugar al contexto familiar (es nieto del primer catedrático de Ciencias Naturales e hijo de Demófilo, quien le enseña el estrecho vínculo entre la vida del campesino y el ciclo biológico de las plantas). Por otra parte, el autor de *Campos de Castilla*, que declara conocer la sierra guadarrameña “peña a peña y rama a rama”, perfecciona su innata afición por los paseos gracias a la práctica excursionista fomentada por la Institución Libre de Enseñanza, difusora del plenairismo impresionista y promotora de la aproximación experimental a la naturaleza, así como de un sistema pedagógico abierto a ciencias como la Botánica y la Geología.

Antonio Machado, “jardinero” en el *hortus animae* de Andalucía, se convierte en “hortelano”, “fantástico labrador” y excursionista en Castilla, donde planta árboles frutales y productos agroalimentarios, a la vez que se va familiarizando con los ejemplares arbóreos y arbustivos de los espacios silvestres. La verdolatría del poeta se traduce en su fitomorfización e identificación con los elementos botánicos más representativos de ambas regiones. Y si su alma castellana le permite mimetizarse con la encina, el roble, el álamo del Duero, los pinos y las hayas de la Laguna Negra o el olmo viejo de la colina, pudiendo interpretar varios roles botánicos a la vez, su alma andaluza le lleva a empatizar con las hierbas aromáticas de los balcones, los frutales de los patios y las flores de los jardines, cuya esencia vuelve a descubrir en los huertos del retiro levantino. El poeta es a la vez el sándalo que responde al golpe del hacha con la generosidad de su aroma y un nardo que se deja besar por el fantasma de un amor no correspondido. Su frustración se proyecta en el juncal seco y en la amapola quemada por el sol del desengaño amoroso, mientras que la esencia de su vida y su poesía se condensa en el parsimonioso olivo de su tierra.

RESUMEN (en Inglés)

Conceived with the purpose of elaborating an exhaustive taxonomy of Antonio Machado's botanical imagery, in order to study the symbology, evolution and contextualization of each and every one of the plant species of his poetry, this "lyricobotanical" research combines a *scientific* discipline (Botany) with a *humanistic* one (Philology); we think that this could be an original way to open unexplored paths in the author's literary criticism. The systematicity provided by the interdisciplinary methodology seeks to fill an important critical gap in this area of Machado's studies, which, to date, have limited themselves to highlighting the leading role attributed to the landscape or to analyzing the symbolic value of the most emblematic and reiterated trees (lemon, elm, oak, olive). Machado, who confesses his love "to nature, and to art only when [...] it represents or evokes it", composes with the letters of the natural "alphabet" a wide repertoire of botanical correlates, whose symbolic component remains operative even during and after the attempt of "de-subjectification" carried out through the fields of Castile. The frequency index of certain species, deletions or substitutions in favor of other ones, as well as the variation of their function and meaning, are a valuable evidence of the drift of the poet's lyrical trajectory; this trajectory is the result of specific historical circumstances, in which one can find the main causes of both the author's existential anguish, and that of his contemporary man. His symbolic-existentialist and symbolic-historical landscapes integrate "megalographic" and "topographic" representations of nature within the same aesthetic category; in this way his poetry rescues herbs, plants and shrubs that are generally banished from the artistic and literary canon.

Machado describes phytological species with the scientific rigor of an expert naturalist and places them in their corresponding ecosystem as well as in their appropriate edaphoclimatic conditions. The poet's botanical education is primarily due to his family context, since he is the grandson of the first professor of Natural Sciences in Spain and the son of *Demófilo*, who teaches him the close link between the peasant's life and the biological cycle of plants. On the other hand, the author of *Fields of Castile*, who declares to know the Guadarrama mountains "rock by rock and branch to branch", perfects his innate love for walks thanks to the excursionist practice promoted by the *Institución Libre de Enseñanza*. This pedagogic centre is responsible for the difusión of

Impressionist *plein air* painting and of an experimental approach to nature, as well as for the promotion of a teaching methodology open to sciences such as Botany and Geology.

Antonio Machado, “gardener” in the Andalusian *hortus animae*, becomes a “grower”, an “imaginary farmer” and an excursionist in Castile, where he plants fruit trees and agri-food products, while he explores and becomes familiar with trees and shrubs of the wilderness. The poet’s verdolatry leads him to acquire a phytomorphic appearance and identify himself with the most representative botanic elements of both regions. And, if his Castilian soul allows him to blend in with the evergreen oak, the common oak, the poplar of the Douro, the pines and beeches of the Black Lagoon or the old elm on the Hill, being able to play several botanical roles at the same time, his Andalusian soul leads him to empathize with aromatic herbs in balconies, fruit trees and flowers in courtyards, whose essence he rediscovers in the gardens of his Levantine retreat. The poet compares himself both with the sandalwood that responds to the axe blow with the generosity of its smell, and with a nard that lets itself be kissed by the ghost of an unrequited love. He projects his frustration in the dry reed and the poppy burned by the sun of the love disillusionment, whereas he condenses the essence of his life and poetry in the parsimonious olive tree of his native land.

**SR. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO
EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS**

*Para mis padres,
por enseñarme con su vivo ejemplo una de las mejores lecciones de Juan de Mairena:*

“Huid de escenarios, púlpitos, plataformas y pedestales. Nunca perdáis contacto con el suelo; porque solo así tendréis una idea aproximada de vuestra estatura”.

Agradecimientos

La redacción de esta tesis doctoral, que —valga la más que nunca oportuna frase hecha— no ha sido precisamente un camino de rosas, contrae la más esencial de sus deudas con Antonio Machado. Es él el primer Maestro a quien deseo agradecer todo lo que he aprendido con esfuerzo y dedicación, con la “paciencia y humildad” que él mismo se proponía en sus momentos más difíciles. Y haré mías sus palabras para dar las gracias a quien corresponde.

En primer lugar, agradezco infinitamente a mis dos directoras y amigas, Araceli Iravedra Valea y Amelina Correa Ramón, que me hayan enseñado el valor del trabajo y del sacrificio, pero especialmente la importancia de “pensar” y la inestimable lección de “desconfiar” de mí misma para poder dar siempre un poco más. Solo ellas habrían podido soportar estoicamente el proceso de una investigación “siempre en borrador, llena de tachones, de vacilaciones y de arrepentimientos”.

Con especial cariño doy también las gracias al doctor Antonio Barbagallo, profesor en Stonehill College de Boston, que me hizo amar los paisajes de Machado a partir de la lectura de su espléndida monografía, para convertirse con el tiempo en un gran amigo, de quien he aprendido la calidad humana de ser “en el buen sentido de la palabra, bueno”.

Agradezco su incondicional apoyo a mis padres, cuya “mano buena” me ha venido acompañando desde siempre por las “vueltas y revueltas, eses y más eses” de la vida, y cuya formación botánica me ha sostenido en los pasos más complicados de este recorrido. Y a mi hermano, cuyas palabras han conseguido, en más de una ocasión, aliviar las inquietudes de un “mundo interior” que nunca ha dejado de tener “algo de ruleta en movimiento”.

Deseo finalmente dedicar un agradecimiento especial a todas las personas que, de una forma u otra, han seguido creyendo en este proyecto aun cuando yo estaba a punto de desistir, y me han animado a continuar el camino emprendido porque, en efecto, “hoy es siempre todavía”. A todos y cada uno de ellos, gracias.

*Hierba a hierba
entenderé la tierra,
paso a paso
hasta la línea loca
del océano.
De pronto una ola
de aire agita y ondula
la cebada salvaje:
salta
el vuelo de un pájaro
desde mis pies, el suelo
lleno de hilos de oro,
de pétalos sin nombre,
brilla de pronto como rosa verde,
se enreda con ortigas que revelan
su coral enemigo,
esbeltos tallos, zarzas
estrelladas,
diferencia infinita
de cada vegetal que me saluda
a veces con un rápido
centelleo de espinas
o con la pulsación de su perfume
fresco, fino y amargo.*

Pablo Neruda
Odas elementales (1954)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
EL OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN.....	11
MACHADO Y EL SIMBOLISMO PAISAJISTA: ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	14
MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO.....	30
La interdisciplinariedad: ¿un mito?.....	30
Poesía y Botánica: ¿es posible una cooperación entre humanidades y ciencia?.....	37
I PARTE. EL “SIMPLE AMOR A LA NATURALEZA” Y LOS PAISAJES POÉTICOS DE ANTONIO MACHADO	45
1. LA VERDOLATRÍA EN ANTONIO MACHADO	47
1.1. Antecedentes de “fitopoética”: el arte de trocar la naturaleza en paisaje literario.....	49
1.2. La naturaleza como “alfabeto de la lengua poética” machadiana.....	57
1.3. Del <i>topos</i> al <i>logos</i> : el poeta como “médium de la naturaleza”.....	64
1.3.1. Los emocionados fanales: <i>el paisaje del alma</i>	66
1.3.2. <i>Hacia el alma del paisaje: un frustrado intento de desobjetivación</i>	72
1.4. Los <i>nimios</i> de la vegetación: hacia una mirada democrática de la naturaleza.....	79
1.4.1. “¿Nadie cantaros sabrá, encinares?”: <i>ejemplos de ropografía vegetal</i>	81
2. HACIA UNA PERSPECTIVA SIMBOLISTA, EXISTENCIAL E HISTÓRICA DEL PAISAJISMO MACHADIANO	105
2.1. “Alma, ¿qué has hecho de tu pobre huerto?”: paisajes simbólico-existenciales...107	
2.2. “Pienso en España vendida toda / de río a río, de monte a monte, / de mar a mar”: paisajes simbólico-históricos.....	122
2.3. La <i>doble luz</i> de la vegetación machadiana.....	130
2.3.1. “ <i>Per visibilia ad invisibilia</i> ”: <i>breve historia del movimiento simbolista y las principales fuentes machadianas</i>	136
2.3.2. <i>Una aproximación a los recursos simbolistas machadianos</i>	139
2.3.3. <i>Machado y el simbolismo: encuentros y desencuentros</i>	145
3. LA TRANSUBSTANCIACIÓN DEL POETA EN EL CIENTÍFICO	154
3.1. “Las hojas del toronjil huelen a limón maduro”: las nociones de Botánica.....	156

3.2. La formación naturalista: el contexto educativo de Antonio Machado.....	164
3.2.1. <i>La influencia del ámbito familiar</i>	165
3.2.2. <i>La influencia del marco institucionista: el excursionismo</i>	175
3.2.3. <i>La revolución científica y pictórica: las Ciencias Naturales y el plenairismo impresionista</i>	187

II PARTE. CLASIFICACIÓN DEL CORPUS BOTÁNICO MACHADIANO Y SUS VALENCIAS SIMBÓLICAS.....193

4. EL POETA-JARDINERO: LA VEGETACIÓN DE LOS AMBIENTES URBANOS	195
4.1. Del “huerto claro” de Sevilla a los “jardines del limonar” de Valencia: el <i>leit motiv</i> del jardín.....	200
4.2. Huertos y jardines en el hipertexto machadiano.....	218
4.3. Las auranciáceas: la <i>aetas aurea</i> de la infancia.....	228
4.4. Palmera y ciprés: <i>Hypnos</i> y <i>Thanatos</i>	253
4.5. Hierbas y gomorresinas aromáticas.....	269
4.5.1. <i>Hierbabuena</i> y <i>albahaca</i> : el vínculo materno.....	270
4.5.2. <i>Incienso</i> y <i>mirra</i> : <i>salmodias de olores</i>	273
4.6. La hiedra y el musgo: el <i>nada corre</i> contra el <i>panta rhei</i>	276
4.7. Los evónimos, árboles de “buen nombre”	281
4.8. El laurel de Apolo.....	283
4.9. El mirto y el narciso de Venus.....	285
4.10. El eucalipto: bálsamo de juventud.....	288
4.11. El sauce llorón.....	290
4.12. La acacia de la plazoleta.....	291
4.13. La violeta de jardín, la gran ausente.....	294
4.14. Malva, sándalo y loto: la sabiduría griega y oriental.....	295
4.15. Dalia y nardo: el desengaño de amor.....	298
4.16. El clavel y el geranio: la Andalucía de la pasión y de la muerte.....	299
4.17. El lirio y la azucena: el amor puro.....	300
4.18. El jazmín: la cándida sensualidad.....	305
4.19. La rosa: reina de las flores.....	309

5. EL POETA CAMPESINO Y EXCURSIONISTA: LOS PRODUCTOS DE LA TIERRA Y LA VEGETACIÓN SILVESTRE.....	324
5.1. La huerta del “fantástico labrador”: espacio cultivado con finalidad alimenticia....	331
5.1.1. <i>La huerta como símbolo de prosperidad y bienestar.....</i>	<i>333</i>
5.1.2. <i>La huerta como metáfora de la creación lírica.....</i>	<i>339</i>
5.2. Flores campestres.....	343
5.2.1. <i>Violetas y margaritas: génesis de la primavera y profecías de amor.....</i>	<i>343</i>
5.2.2. <i>Amapolas: la seducción fatal.....</i>	<i>348</i>
5.3. Plantas arbustivas y hierbas arvenses: la vida se abre paso entre la muerte.....	351
5.3.1. <i>Los arbustos silvestres.....</i>	<i>351</i>
5.3.2. <i>Las malas hierbas.....</i>	<i>364</i>
5.4. La vegetación de los ambientes húmedos.....	370
5.5. Hierbas officinales de “aquel trozo de España, alto y roquero”	376
5.6. El almendro y los demás árboles frutales: <i>delectare et prodesse.....</i>	<i>385</i>
5.7. Árboles del altiplano numantino.....	393
5.7.1. <i>La humilde encina y el roble robusto.....</i>	<i>394</i>
5.7.2. <i>El “viejo olmo” del Duero.....</i>	<i>409</i>
5.7.3. <i>La legendaria haya.....</i>	<i>422</i>
5.7.4. <i>Los chopos del camino y los álamos del río.....</i>	<i>425</i>
5.7.5. <i>El pino siempre verde: “el mar y el cielo y la montaña”</i>	<i>438</i>
5.8. La agricultura mediterránea: olivo, vid, cereales y legumbres.....	447
5.8.1. <i>El olivo de Atenea.....</i>	<i>447</i>
5.8.2. <i>La vid de Dioniso.....</i>	<i>457</i>
5.8.3. <i>Las legumbres y los cereales de Deméter.....</i>	<i>460</i>
CONCLUSIONES.....	467
CONCLUSIONS.....	479
Bibliografía.....	491

INTRODUCCIÓN

Los artistas de hoy amamos locamente a la Naturaleza, que se deja querer con pasividad acariciadora de hembra muy amada. [...] Mientras en un libro esté el alma del paisaje, estará en él la poesía.

Gregorio Martínez Sierra
Motivos (1905)

EL OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN

Surgida con el propósito de realizar una clasificación taxonómica de todas y cada una de las especies vegetales del corpus poético de Antonio Machado, para luego examinar los posibles valores simbólicos a ellas inherentes, la presente tesis doctoral nace de la constatación de la escasez de bibliografía orientada a la articulación de Botánica y Filología, dos campos de conocimiento que podrían dialogar provechosamente en el marco de la metodología interdisciplinar. La investigación apunta a completar una laguna crítica notable a nuestro juicio en esta parcela de los estudios machadianos, puesto que todos los elementos fitológicos —incluso los más prescindibles o los que se nombran solo una vez— parecen tener su razón de ser dentro del herbario lírico del poeta, no siendo fruto del azar ni la elección de un determinado ejemplar ni su ubicación específica en el correspondiente contexto. A pesar de contar con estudios que aportan claves sin duda importantes para la exégesis textual, este aspecto no ha sido debidamente tenido en cuenta por la crítica, puesto que no hallamos ningún trabajo que abarque, sin restricciones cronológicas o temáticas, la gran variedad de la gama botánica empleada por uno de los mejores paisajistas líricos de las letras hispánicas ni que analice con satisfactorio esmero su polisemia¹. Los contados estudios que se acercan al tema, además, se limitan a constatar la abundante presencia del paisaje en el corpus machadiano o a analizar el valor simbólico de las plantas y de los árboles canónicos (limonero y olivo de Andalucía,

¹ Domingo Ynduráin señala la ausencia de trabajos dedicados al examen de los temas botánicos más recurrentes en la obra machadiana, enumerando entre ellos “parques, árboles, naranjos, limones, flores”, y expresando el deseo de que “alguien haga con la obra de Machado lo que Edward Sarmiento con la de Garcilaso, o de Kock con Unamuno y Ortega” (1975: 12). Sin aspirar a alcanzar resultados de este nivel, la presente investigación intenta al menos ofrecer una aproximación taxonómica y realizar un análisis semántico de todos los ejemplares naturales presentes en el corpus lírico del sevillano, con la debida precaución y tratando de salvar los errores a que aboca un recuento “artesanal” de los mismos.

encina y olmo de Castilla, etc.), abordados a menudo desde la clásica dicotomía Modernismo/Noventayocho.

El autor de *Campos de Castilla* confiesa abiertamente que, en él, “el simple amor a la naturaleza supera infinitamente al del Arte” (1594), a la vez que considera “actividad esencialísima” la contemplación del “cielo y sus estrellas, y la mar y el campo” (2347)². En su poesía aparece una extraordinaria cantidad de plantas, espontáneas o cultivadas, generalmente retratadas con un estilo sencillo y a menudo presentadas con el rigor científico de un experto naturalista: la rosa, reina de los jardines y la flor más cantada por poetas y artistas, las diminutas margaritas blancas de los prados primaverales, el roble robusto y guerrero, la humilde y polvorienta encina castellana, el pino de la sierra guadarrameña y de la costa mediterránea, el limonero dorado de la infancia y el olmo de la madurez, la onírica palmera y el fúnebre ciprés, los chopos del Duero y los olivos del Guadalquivir, sin desdeñar hierbas arvenses como la cizaña y la amapola o plantas herbáceas urticantes como la ortiga.

Los elementos vegetales aparecen dentro de marcos naturales estáticos o dinámicos, que el poeta contempla desde la ventana o el balcón de su cuarto, a través del empañado cristal de vagones de tercera y mientras pasea por los campos de Baeza o trepa por los cerros de Soria. La mayoría de ellos se truecan, bajo la respetuosa pisada del caminante, la entrañable mirada del esteta y la observación atenta del naturalista —que incluye indiscriminadamente cualquier elemento de la vegetación, incluso los marginales y marginados en el ámbito lírico—, en paisajes del alma con valor simbólico. Toda la vida del poeta, todo su sentir, todo su pensamiento se hacen naturaleza y, a su vez, la naturaleza circundante se hace vida, sentir, pensamiento, en una frutífera retroalimentación entre geografía natural y geografía anímica.

Como se sabe, el poeta proyecta y construye sobre la amplia serie de hierbas, plantas y flores que aparecen en su obra, distintos niveles connotativos: si el olmo, la encina y el roble son paradigma del paisaje y paisanaje de Castilla, el limonero, el naranjo y el olivo son los frutales tópicos de la Andalucía natal. Al lado de las propuestas hermenéuticas más trilladas, que serán cuestionadas a la luz de una panorámica fitológica mucho más amplia y exhaustiva, nuestra visión global del imaginario vegetal machadiano

² Salvo que se indique lo contrario, citamos la obra de Antonio Machado por la edición en cuatro tomos de Oreste Macrì y Gaetano Chiappini: *Poesía y prosa*, Madrid, Espasa Calpe / Fundación Antonio Machado, 1989. En lo sucesivo consignaremos únicamente, entre paréntesis, las páginas que correspondan al texto citado.

apunta a defender que, pese al intento de desobjetivación que el autor se propone con la maduración de su poética, el empleo de la clave simbolista no desaparece en su obra posterior a *Soledades*. Si José María Aguirre, por citar el ejemplo más destacado, circunscribe la influencia de la corriente francesa únicamente a las dos ediciones del primer libro (1903 y 1907), el presente trabajo defiende el empleo de símbolos (botánicos) a lo largo de toda la poesía machadiana; y ello pese a la conciencia de que esta afirmación requiere sin duda toda una serie de matizaciones, puesto que, sin ir más lejos, el intimismo paisajista de *Campos de Castilla* diluye el simbolismo poético originario en una técnica eminentemente impresionista.

Si, de acuerdo con el dictado maireniano, “los grandes poetas son metafísicos fracasados” y “los grandes filósofos son poetas que creen en la realidad de sus poemas” (1995), este estudio también tiene en cuenta que el autor a veces emplea el imaginario natural como buque insignia para navegar por las corrientes del ser y de la temporalidad: la exploración del significado de la condición humana y de su *existir-para-la-muerte* conduce a entablar un diálogo fecundo entre la poética simbolista y la filosofía existencialista. Tampoco convendrá desatender el contexto en el que se gesta la escritura del poeta: las vicisitudes de su vida personal y los eventos históricos, pero también las influencias estéticas e ideológicas se reflejan inevitablemente en la modalidad representativa del repertorio vegetal. De hecho, aspectos como el índice de frecuencia de determinadas especies y las supresiones o sustituciones en favor de otras son un valioso testimonio para seguir la evolución de la trayectoria lírica del sevillano, marcada por el progresivo alejamiento de los artificios retóricos y de los afeites de la cosmética rubendariana.

En virtud de todas estas consideraciones, hemos resuelto articular esta tesis alrededor de dos grandes bloques temáticos. La primera parte, que, estructurada en tres capítulos, puede considerarse la antesala de la categorización fitológica *sensu stricto*, comienza abordando los antecedentes de “fitopoética” y su influencia en la verdolatría de Antonio Machado, cuyo itinerario paisajístico se recorre en un primer momento a través de su biografía; asimismo se investigan los *paisajes del alma* de un poeta que, en calidad de “médium de la naturaleza”, demuestra un especial interés por la “ropografía” botánica (los detalles nimios generalmente descuidados por la tradición artística y literaria). Otro extenso capítulo se dedica a examinar el grado de influencia del enfoque simbolista —y los recursos de este movimiento o técnica explotados por el autor— en la elaboración de imágenes vegetales, que, en más de una ocasión, evocan circunstancias históricas o

acogen la problemática existencial. El tercer capítulo se centra en la formación naturalista del ex alumno de la Institución Libre de Enseñanza, cuyas vastas nociones de Botánica se deben, por un lado, al contexto familiar y al excursionismo institucionista, y, por otro, al progreso de las Ciencias Naturales y a la difusión del plenairismo impresionista.

La taxonomía de los elementos naturales, con la interpretación y contextualización del significado adquirido por cada uno de ellos, es objeto de estudio de la segunda parte. Esta se articula a su vez en dos extensos capítulos: el primero recoge las especies plantadas por el poeta/jardinero, además de contener una amplia revisión del *hortus animae* (con las subcategorías del *jardín*, *parque*, *huerta/huerto*), motivo especialmente fecundo en el fin de siglo. El segundo y último capítulo se orienta a analizar, por un lado, las plantas sembradas por el poeta/campesino, con una introducción consagrada a explorar el motivo de la huerta (como espacio cultivado para fines alimenticios o bien como metáfora del proceso de creación); por otro lado, se examinan los árboles, hierbas montaraces y arbustos silvestres que el poeta excursionista observa en sus salidas al campo o al monte.

MACHADO Y EL SIMBOLISMO PAISAJÍSTICO: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tras la constatación de la llamativa carencia de fuentes especializadas que atiendan a los significados, la evolución y la contextualización de los elementos botánicos a lo largo de la trayectoria lírica machadiana —los escasos estudios sobre el tema se limitan al comentario de ciertos poemas o aluden de soslayo a las metáforas vegetales más características—, nuestra revisión bibliográfica ha tenido como objeto principal el simbolismo vegetal del sevillano. Para ofrecer un primer ejemplo de la tipología de trabajos consultados, útiles en líneas generales pero con limitaciones notables —su reducida extensión o bien su visión de amplio radio—, citamos un estudio que, a cargo de Alfredo Mateos Paramio, aparece recogido en las actas del *Congreso Internacional: Antonio Machado en Castilla y León* (2008). Su título, “La simbolización del paisaje en Antonio Machado”, resume perfectamente la dirección principal de nuestra revisión de fuentes críticas y las pautas adoptadas para investigar todo el imaginario fitológico machadiano en su inmensa complejidad; y su contenido muestra el acotado perímetro de la indagación, ya que el estudio de esa “simbolización del paisaje” se remite únicamente al impacto de la muerte de Leonor sobre el poeta a la hora de dibujar los paisajes sorianos.

La observación de Mateos Paramio, quien apunta cómo “la brevedad de los títulos los hace, a veces, parecer más ambiciosos de lo que en realidad pretenden” (2008: 243), resulta especialmente significativa, porque plantea el gran problema con el que nos medimos cuando procuramos recabar datos exhaustivos acerca de los símbolos botánicos; y, en su propio trabajo, no queda exento de la limitación que subraya tampoco un árbol tan emblemático como el olmo, del que se estudia únicamente la elegía escrita por el poeta poco antes de la pérdida de su mujer.

Antes de comentar la bibliografía crítica que atiende a su vez a la descripción de la naturaleza y al empleo simbólico de la misma, consideramos oportuno referirnos a los estudios orientados de manera autónoma a las dos áreas en que la presente investigación se funda. Con respecto a las especies vegetales citadas en la obra machadiana, una guía bastante útil para elaborar la taxonomía del corpus fitológico —y que además glosa de forma relativamente completa también los ámbitos animal y mineral— se remonta al año 1989 y la publica Carlos López Bustos bajo el título *La naturaleza en la obra de Antonio Machado*. No puede negarse que esta monografía ha proporcionado valiosas sugerencias a la hora de clasificar el amplio y variado repertorio botánico del autor de *Campos de Castilla*, como ocurre con la subdivisión entre las flores de los jardines y las flores silvestres o la incorporación, en una única sección, de los ejemplares de la agricultura mediterránea (olivo, vid y cereales). Sin embargo, lo que la convierte en deficitaria y solo parcialmente pertinente es la carencia de un enfoque filológico, puesto que la categorización en familias botánicas (fagáceas, rosáceas, el género citrus) y en ecosistemas (los árboles del monte mediterráneo, los arbustos de los terrenos pantanosos) responde a un criterio estrictamente científico. Pese a realizar una interesante catalogación del mundo vegetal, geológico y faunístico del sevillano, el propio autor, doctor en Ciencias Químicas y en Farmacia por la Universidad de Madrid, además de catedrático de Física y Química en distintos institutos de la capital, no se reconoce “capacitado para actuar como crítico de las poesías de Machado” (1989: 7).

Por otro lado, es preciso comentar los estudios que examinan los recursos simbólicos más característicos de la poesía machadiana, directa o indirectamente aplicados (y aplicables) al contexto paisajístico que nos atañe. Para la elaboración del capítulo dedicado a las influencias del movimiento simbolista y a las técnicas más frecuentemente empleadas por este, nos han resultado imprescindibles las dos clásicas monografías de Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética* (1952) y *El irracionalismo poético. El símbolo* (1977). El crítico y poeta asturiano explica el

“irracionalismo verbal”, es decir, la red de asociaciones preconscientes que motivan la percepción de una determinada emoción ante la contemplación de un marco natural, a partir de uno de los textos más conocidos de *Soledades*, “Las ascuas de un crepúsculo morado”. Además de proporcionar unas indicaciones muy provechosas para entender las estrategias adoptadas en la representación del motivo del *hortus animae*, esta composición es el punto de partida para la famosa formulación del símbolo “disémico” (1976: 274-285). La propuesta bousoñana —posteriormente reformulada en la visión más amplia que atribuyen a la polisemia del símbolo otros críticos, quienes hablan de símbolo “progresivo” (Gutiérrez-Girardot, 1969: 43) o “abierto” (Cerezo Galán 1975: 55-59)— presenta *in nuce* recursos como la sugerencia y la alusión, que destacan por hallarse entre los más habitualmente adoptados en las descripciones paisajísticas. A comienzos de la década de los setenta, otras dos aportaciones fundamentales para comprender los procedimientos simbólicos, si bien examinados solo en casos puntuales y referidos a contados elementos botánicos, vienen de la mano de José María Aguirre —*Antonio Machado, poeta simbolista* (1973)— y Frank Pino —*El simbolismo en la poesía de Antonio Machado* (1978)—.

Aprovechando la mención del libro de Pino, cabe subrayar una interesante anotación, en las páginas del citado estudio, con respecto al motivo del jardín del alma del sevillano: “el huerto de Machado no es un huerto cualquiera sino que lleva connotaciones suyas muy especiales. De la infinidad de las posibilidades de la representación del huerto, Machado hace actualidades al unir los sentidos y el espíritu” (Pino, 1978: 21). A raíz de observaciones como esta, se ha perseguido la bibliografía relativa a la simbología de parques, huertos y jardines en la poesía machadiana. El resultado de la búsqueda, que se ha revelado bastante insatisfactoria, sorprende por la relevancia del motivo en el marco de la producción artística y literaria finisecular. El vacío bibliográfico al respecto, particularmente acusado en lo que concierne a las composiciones de las *Soledades* de 1903 eliminadas en 1907, es decir, el terreno más fértil para el análisis, es debidamente señalado a la altura de 2013 por Jesús Ponce Cárdenas. En su artículo “‘Era una tarde de un jardín umbrío’: trayectoria de un motivo finisecular entre poesía y pintura”, el autor destaca cómo “la crítica no parece haber mostrado especial interés en la trascendencia que el motivo del jardín llegó a asumir entre los primeros textos de Antonio Machado”, señalando más adelante que “un análisis demorado de los jardines líricos de Antonio Machado permitiría reconstruir las relaciones del poeta sevillano con otros autores del momento, así como el fértil diálogo que sus

versos entablan con los de un poeta algo más joven (Juan Ramón Jiménez)” (2013: 337). Desde luego, se ha comprobado que los estudios tienden a resaltar el imaginario del primer Machado (tardes, galerías, caminos y fuentes), así como las acuñaciones léxicas (el “ascua del crepúsculo”, símbolo de la hora de un corazón envejecido, o el “agua muerta”, presagio luctuoso) de la etapa de *Soledades*, sin otorgar demasiada importancia a los motivos que sobrevivirían, aunque con más menguada presencia, en etapas posteriores. Y si esta deficiencia ya es importante de por sí, resulta serlo aún más en el caso del autor de un corpus poético breve, al que tampoco se dedican estudios relativos a los ejemplares botánicos nombrados (sin duda no al azar) en el contexto de su *locus intimus*. Pese a la atinada observación de Ponce Cárdenas, su artículo de apenas nueve páginas, dedicadas al estudio de “un políptico machadiano: adhesión y hastío” (ibíd.), queda circunscrito a solo cinco de los “jardines líricos” de la primera edición de *Soledades*. La panorámica genérica e interartística —con análisis de cuadros paisajísticos— del artículo en cuestión tratará de enriquecerse aquí mediante el examen de las modalidades representativas y la evolución simbólica de parques y jardines en toda la trayectoria lírica machadiana, desde los poemas más tempranos (posteriormente eliminados) hasta las composiciones del período bélico.

Entrando en el núcleo de la bibliografía centrada en el tratamiento del paisaje en el corpus poético machadiano, el primer trabajo al respecto se remonta a 1949, cuando Bartolomé Mostaza entrega a la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* el artículo “El paisaje en la poesía de Antonio Machado”. Unos aproximadamente quince años después, en 1965, corre a cargo de Adela Rodríguez Forteza el más amplio estudio de los elementos botánicos de Machado conocido hasta la fecha, *La Naturaleza y Antonio Machado. Contribución al estudio de la naturaleza en su poesía*. En la extensa introducción, que revisa esquemáticamente la interpretación artística del paisaje desde la época clásica y se detiene especialmente en la producción literaria hispánica, la autora ya ofrece interesantes sugerencias acerca de la forma de abordar este tema por la poesía del sevillano, cuya aparente sencillez contrasta con la increíble variedad de significados subyacentes³. Si los

³ Merece mencionarse la llamativa metáfora empleada por Rodríguez Forteza para dar cuenta de la engañosa transparencia y serenidad aparente de la poesía machadiana, que oculta, debajo de su tranquila superficie, formas de vida inesperadas: “Hace muchos años, presa ya por la magia de la poesía machadiana, leí varias críticas sobre su unidad, desnudez y sencillez, que no me acaban de satisfacer. A raíz de esas lecturas fui a bucear a una tranquila playa de Puerto Rico. Contemplaba con deleite las extraordinarias formas de vida submarina en un remanso donde peces de colores brillantísimos se movían con gracia lenta entre las algas, cuando vi erguirse suavemente una serpiente ‘morena’, que había estado allí todo el tiempo sin yo notarla. Al tiempo que huía del lugar, surgió en mí el recuerdo de la poesía de Machado. Desde entonces busco la causa que unió ambas cosas en mi mente” (1965: 12).

primeros dos capítulos se centran en la vida y la producción literaria de Machado, siempre con el foco en los paisajes en los que el poeta reside y pasea, para luego traducirlos a palabra poética, el tercero rastrea los fragmentos prosísticos que contienen referencias a la naturaleza, lo que permite aproximarse a las reflexiones del autor acerca del tema que nos atañe. El cuarto capítulo examina los versos dedicados a dos elementos clave en sus descripciones paisajistas —la tierra y el agua—, mientras el quinto repasa los varios fenómenos atmosféricos y su influencia en las cambiantes visiones de la naturaleza, siendo la gama cromática objeto de especial atención. Si se excluyen el séptimo apartado, que hace un recorrido por los paisajes machadianos —andaluz y castellano principalmente— para investigar las distintas formas de retratarlos en cada una de sus series líricas, y el último, donde el tema de la naturaleza se relaciona con otras grandes cuestiones (la vida, la muerte, el amor y Dios), el sexto capítulo es el que más concreta y explícitamente se centra en el ámbito de la fauna y de la flora. Sin embargo, es una sección bastante reducida (pp. 173-193), que dedica además casi la mitad de sus páginas a los ejemplares zoológicos (sobre todo entomológicos). El título prometedor del apartado no cumple con las expectativas que genera, o al menos no aporta información novedosa ni exhaustiva acerca del simbolismo atribuido al vasto imaginario botánico. La genérica “flora” a la que hace mención la autora se limita a minuciosos listados de ejemplares fitológicos, pero sin una clasificación rigurosa de los mismos, junto con el breve comentario de las composiciones que acogen los árboles más significativos (i. e.: chopos, álamos, encinas, hayas, pinos y los demás que figuran en la lista de “Las encinas”, “A un olmo seco”, “Los olivos”, etc.). Más allá de confirmar el protagonismo de los representantes arbóreos de la meseta y sugerir de forma genérica la presencia de vida vegetal (campo verde, fronda, arbolillo, jardines, parques, huerto, etc.), lo que sí parece interesante, aunque no se acompañe de una exégesis textual, es la exhaustiva enumeración de especies naturales, que sugiere bastante bien la idea de la variedad del corpus botánico del sevillano⁴.

⁴ Ofrecemos un ejemplo para visualizar las listas vegetales proporcionadas por Rodríguez Forteza, cuyo libro no ha tenido la difusión que se merece: “Se mencionan [...] cambrones, jarales, cardos, abrojos, bardanas, avena loca, estepas y cizañas. [...] Pasan por estos poemas espartales, helechos, cañas, juncos, junquillos y azafranés. Entre las plantas que nutren al hombre encontramos: centeno, trigales, alcaceles, cebada, habares, avena, moras, setas, guindas, vides y parras. Hay mención del pepino, del higo y de los garbanzos. También hay muchos árboles frutales: naranjos, limoneros, olivos, perales, manzanos, ciruelos, castañas, nogales, almendros y melocotonero. Otros árboles que se mencionan son: robles, encinas, álamos, pinos, palmeras, hayas, chopos, olmos, olmas, eucalipto, cipreses, acacias y laureles. Entre los arbustos encontramos: evónimos, madroños, mirtos, adelfas y tarayes. Además de las flores, de las hierbas montaraces y la de muchos de los árboles y arbustos mencionados, encontramos en esta poesía rosas,

El germen de la monografía de Rodríguez Forteza, que se puede considerar sin duda, pese a no contener la lectura *al sesgo* de los elementos vegetales, el estudio más próximo al objeto de nuestra tesis, se puede hallar en el breve pero denso ensayo de Mostaza. Aunque este trabajo tampoco ahonde en la polivalencia semántica de los elementos de la vegetación, el crítico ya afirma que “todo en Machado es paisaje” y que “no es empeño difícil, sino de paciente puntualización con ejemplos, probar que toda la poesía de Machado, aun la más elemental y abstracta, está motivada por el sentimiento del paisaje o en paisaje se resuelve” (1949: 639). Pese a algunas imprecisiones terminológicas y a las escuetas enumeraciones de especies tanto vegetales como faunísticas, además de algunas declaraciones acerca del Machado paisajista que no acaban de convencernos, el ensayo tiene el gran mérito de abrir el camino a las futuras interpretaciones intimistas y simbólicas del paisaje del sevillano; un paisaje que, según anticipa su autor, “es un paisaje *de alma*” (ibíd.: 626) y lo componen “más que cuadros, estados de conciencia” (ibíd.: 525), a lo que se debe “su insólita maravilla” (ibíd.: 641).

La intersección de las categorías temporal y espacial característica de los paisajes machadianos, cuyo resultado es un *espacio temporalizado*, inspira el título del ensayo de Dámaso Alonso “Fanales de Antonio Machado” (1962). Debido a la eficacia con la que la imagen del *fanal* paisajístico, procedente de los conocidos versos “y en un fanal de lluvia / y sol el campo envuelto” (473), transmite la idea de una emoción atrapada en un instante espacial, se ha escogido para encabezar el apartado que presenta la noción de *paisaje del alma*. Estos cronotopos machadianos, los “iluminados y emocionados fanales” (1962: 174) de los que habla el poeta del 27, son unos espacios donde se aprecian las diarias transformaciones del paisaje, con la modulación de la intensidad de la luz y también de la falta de ella, o su mutación estacional. A pesar del papel fundamental otorgado al ámbito temporal, el espacio (natural) no queda relegado a una función secundaria. Como queda de manifiesto en “A orillas del Duero”, si bien “todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira” —de ahí que “cambian la mar y el monte y el ojo que los mira” (494)—, el foco no se aleja de la naturaleza (“la mar y el monte”) ni de la mirada humana (“el ojo que los mira”) que la convierte en paisaje.

El mismo Dámaso Alonso destaca en el citado ensayo que “la crítica, más atenta a lo erudito que a lo intuitivo, se ha echado por una pista falsa, por las sendas de la temporalidad. [...] Ciencia, pero no intuición. Erudición, pero no sensibilidad. Fuentes,

geranios, amapolas, lirios, jazmines, velloritas, violetas, dalias, margaritas, azucenas, nardos, claveles y narcisos (ibíd.: 174-175).

fuentes, muchas fuentes, pero no las fuentes vivas del milagro poético” (1962: 178). Una crítica de la que se hará eco, en 1970, Ricardo Gullón, quien deja claro, en el apartado titulado “Espacio” de su monografía *Una poética para Antonio Machado*, cómo la poesía, pese a ser un arte temporal, supone asimismo la presencia “de un espacio en donde exista, y el examen de ese ámbito que se refiere sobre todo al estar (en contraposición al ser de lo temporal)” (1970: 132). Una investigación de dicho ámbito, recrimina el autor, “no se ha realizado hasta ahora con la atención adecuada” (ibíd.), añadiendo que él tampoco puede emprenderla con mayor detenimiento en su trabajo.

El espacio, por tanto, es igual (o incluso más) importante que el tiempo, no pudiendo el uno prescindir del otro, según muestra un trabajo como el de Diana Berruezo Sánchez, “A propósito de la temporalidad paisajística en *Campos de Castilla*” (2011). El artículo elucida la tan peculiar simbiosis característica de la pluma machadiana, o sea, el tiempo en el paisaje, cuyo correlato “responde a una imbricación indisoluble que entrelaza ambos conceptos” (2011: 32). La idea del “emocionado fanal” del paisaje sometido a una visión cordial halla su crítico más lúcido y motivado en Giovanni Caravaggi, autor del importante estudio que relee una gran cantidad de textos líricos machadianos en los que el paisaje es evidente reflejo de las impresiones subjetivas del poeta. Estamos en la misma década (concretamente corre el año 1969) en la que ve la luz el citado trabajo de Dámaso Alonso cuando la editorial Pàtron de Bologna publica la brillante monografía *I paesaggi “emotivi” di A.M. Appunti sulla genesi dell'intimismo*, un libro que resalta la íntima adhesión del sujeto lírico al paisaje en sus descripciones del marco natural. Gran conocedor y meritorio intérprete de la poesía machadiana, Caravaggi procura demostrar cómo la perspectiva intimista del paisaje se mantiene incluso en el caso de las especies botánicas representadas con aparente desapego y objetividad. El profesor de la Universidad de Pavía efectúa un repaso de los paisajes “emotivos” de *Soledades*, libro del cual resalta la tendencia a la introspección, y de *Campos de Castilla*, instalado en una etapa de “desubjetivación” e incorporación a la ideología noventayochista; sin nunca llegar a liberarse de la óptica intimista, el paisaje deja de ser símbolo del yo melancólico del autor para expresar los estados afectivos de toda una generación. Marginando, por un lado, las poesías bélicas y, por otro, el “Cancionero apócrifo”, en cuyas piezas ve un mero soporte del discurso filosófico del poeta, el último poemario a quien Caravaggi dirige su atención es a *Nuevas canciones*, donde el marco natural aparece sometido a un proceso de estilización, depuración y simplificación estética. Sin pasar por alto la confrontación entre el paisaje castellano y el andaluz, interludio sentimental inspirado por la muerte de

su mujer y el abandono de las tierras sorianas, el autor hace hincapié en la bifurcación en la que desemboca la despersonalización de la subjetividad: por un lado, la “geografía emotiva” (un paisaje representado con pocas y logradas pinceladas) y, por otro, una metafísica poética difícilmente alcanzable.

Todavía en el marco de las modalidades representativas del concepto de *paysage d'âme* se inscribe la valiosa contribución de Geoffrey Ribbans, que, bajo el título “Antonio Machado: de los ‘paisajes del alma’ al ‘alma del paisaje’”, se sitúa en la estela del estudio de Caravaggi, trazando la curva evolutiva desde “los ‘paisajes del alma’, en los que domina lo subjetivo” (2006: 140-141) de *Soledades* hasta el “alma del paisaje” de *Campos de Castilla*, “en que Machado describe o interpreta el paisaje y el paisanaje de Castilla” (ibíd.: 158). En esta exposición, recogida en las actas de *Hoy es siempre todavía. Curso internacional sobre Antonio Machado*, volumen coordinado por Jordi Doménech y publicado en 2006, el hispanista británico ofrece brillantes comentarios de piezas paisajísticas como *[El limonar florido]*, “Campos de Soria” o *[Allá, en las tierras altas]*. El auxilio del soporte textual contribuye a explicar magistralmente cómo las dos directrices en apariencia contrapuestas, la esteticista y la comprometida, la esencialidad y la temporalidad, “no son desde luego incompatibles y se complementan” (ibíd.: 172). Tres años después, Rafael Núñez Ramos ofrece su personal contribución al tema del paisaje anímico con el capítulo, incluido en el volumen *Lecturas del paisaje* a cargo de José Manuel Marrero Henríquez, “El paisaje exterior como paisaje interior en el poema” (2009). Una vez aclarado lo que entiende por “paisaje poético” (2009: 79), ese “algo que está ahí, como una especie de objetividad” y que a la vez es “también una creación humana” (ibíd.: 80-81), el catedrático de la Universidad de Oviedo articula su trabajo en una serie de apartados, cuyo contenido ya adelanta el sugerente título que encabeza cada uno de ellos: “La poesía y la relación hombre-paisaje”, “El paisaje en el cerebro”, “La recuperación del lenguaje y la transmutación del paisaje”, “El sentimiento oculto en el poema del paisaje”. Esta última sección queda elucidada magistralmente gracias al concurrido poema *[Las ascuas de un crepúsculo morado]*, en el cual se puede decir “que el paisaje exterior se vuelve paisaje interior, porque ha penetrado en nuestra sensibilidad para confundirse con nuestro estado de ánimo” (ibíd.: 84).

Aparte de la visión de amplio alcance brindada por los estudios hasta aquí comentados, hay una serie de trabajos que restringen el perímetro de la investigación al marco natural de una determinada provincia. Tal es el caso de la Andalucía conocida (y re-conocida) del temprano artículo de Aurora de Albornoz, “El paisaje andaluz en la

poesía de Antonio Machado” (1959-1960). La poeta y crítica asturiana deja bien claro desde un principio que, pese a englobarlos bajo la misma etiqueta, nada tiene que ver el “huerto claro donde madura el limonero” con el “pueblo húmedo y frío”, para finalmente llegar a esta brillante conclusión:

Sevilla es la compañera inseparable de los días azules, hasta el punto de identificar el azul del paisaje con el azul de los años niños. Baeza es —tiene que ser— el espejo del Antonio Machado en otoño, que ya no ve días azules sino destartalados, sombríos, grises. Los de Baeza son el reflejo de un hombre que arrastra consigo sus años y que camina “solo, triste, cansado, pensativo y viejo” (1959-60: 41).

Estas páginas, que enfrentan el sol de Sevilla con la luna de Baeza, el chopo del Duero con el olivo del Guadalquivir, ven la luz casi al mismo tiempo que los “Paisajes imaginarios en la poesía de Antonio Machado” de la misma autora. En las páginas del número 158 de la revista *Ínsula*, Albornoz propone unas acertadas interpretaciones acerca de los desrealizados escenarios de las *Soledades*, definidos como “paisajes imaginarios con base real” (1960: 9). Al marco natural andaluz, y más concretamente al redescubrimiento del mismo desde los campos de Baeza, se dirige también el trabajo de Rogelio Reyes Cano “El reencuentro de Antonio Machado con el paisaje andaluz: comentario del poema ‘En estos campos de la tierra mía...’, de *Campos de Castilla*”. Tal y como pone de manifiesto su detallado título, el estudio, fechado en 2001 y recogido en el volumen *De Blanco White a la Generación del 27: estudios de literatura española contemporánea*, parte de una serie de evocaciones nostálgicas de las tierras del alto Duero, elaboradas en varios de los textos machadianos más frecuentados, desde “Recuerdos” hasta la pieza mencionada en el título. El poema, compuesto en Lora del Río en 1913, será el hilo conductor de toda la investigación, dirigida a demostrar que, recién regresado el poeta viudo a su Andalucía natal, identifica el paisaje castellano como “el verdadero *paisaje del alma*” (2001: 135); lo que lleva a Reyes Cano a formular el original planteamiento de que “no son dos modalidades paisajísticas las que se enfrentan en el poema sino más bien la contraposición PAISAJE/AUSENCIA DE PAISAJE” (ibíd.:142).

Orientan su mirada al paisaje castellano, en cambio, otros tantos estudios que se remontan ya a la lejana fecha de 1949, cuando Richard Predmore entrega, para el número 4 de la revista *Hispania*, “La visión de Castilla en la obra de Antonio Machado”, una visión que se elabora a partir de “ciertos temas que se repiten con frecuencia”, destacando entre ellos varios “ejemplos de flora y fauna” (1949: 500). Y también él se detiene en el

análisis de los versos de “Recuerdos”, esta vez desde la perspectiva del afecto que siente por el “mundo frío y apartado” (ibíd.: 501) de la meseta numantina, tan distinta del calor meridional pero que, como el hispanista puntualiza a propósito del análisis de “A orillas del Duero”, despierta en el poeta un amor inexplicable. Los altos llanos también “son tierras de alma” (ibíd.: 505), por lo cual concluye Predmore que, “a pesar de las innegables diferencias, no son tan dispares los dos mundos” (ibíd.: 506), puesto que “en los dos lo que busca el poeta es esencialmente lo mismo: el alma” (ibíd.).

En la década de los sesenta salen a la luz, en el número 45-46 de *La Torre*, otros dos artículos vinculados a la evocación de los páramos castellanos. El primero, de Rodrigo Molina, titulado “Antonio Machado y el paisaje soriano”, se basa en la reconstrucción del viaje a Soria de su autor, realizado tras las huellas del maestro. Mientras Molina va recorriendo los paisajes transitados por el poeta, afloran a su mente los tres poemas casi homónimos dedicados a las riberas del río castellano, y el crítico llega a concluir que la afinidad de tema y título del famoso tríptico reside en las muchas idas y venidas “para grabar en [la] mente los pormenores de las visiones sorianas” (1964: 66). Otro de los poemas evocados es la carta elegíaca a Palacio, objeto de estudio del segundo artículo de *La Torre*, “Sobre la fecha y circunstancias del poema *A José María Palacio*” (1964), cuyo autor, Carlos Beceiro, dedicaba a su vez, en el número 15 de *Celtiberia*, un trabajo a la interpretación machadiana del paisaje castellano, “Antonio Machado y su visión paradójica de Castilla”, que recoge interesantes observaciones de la vegetación del lugar. Por un lado, el autor ofrece sugerentes indicaciones acerca de la presencia de ciertos árboles, inesperada en el lugar donde se mencionan, proponiendo como justificación plausible la superposición de dos itinerarios distintos, uno en tren y el otro a pie. Por otro lado, aporta una conmovedora explicación del curioso título que encabeza su trabajo: “Castilla es la tierra que causa vivo dolor al poeta, pero también la tierra que íntimamente ama, en la suprema paradoja del amor que nos obligara a querer entrañadamente a la mujer que, racionalmente, no podría satisfacernos” (1958: 139).

De nuevo de la pluma de Beceiro, unos veinticinco años después, saldrá la conocida monografía *Antonio Machado, poeta de Castilla*, cuyo título, de acuerdo con su autor, “apenas necesita justificación” (1984: 5), ya que “Antonio Machado es, sin ningún género de duda, el poeta de Castilla, cuyo paisaje y significación supo poner de manifiesto en versos de dramática y esperanzada emoción, cálida y humana” (ibíd.). Se hará eco de este libro, en el que se retoman y reelaboran motivos y símbolos de los paisajes sorianos, James Whiston, con un estudio, fechado en 2005, sobre la onomástica fitológica en

Campos de Castilla. Bajo el título “‘Unas pocas palabras verdaderas’: The Naming and Framing of Nature in Machado’s *Campos de Castilla*”, este artículo se edita en los números 3-4 del *Bulletin of Spanish Studies*. De esta forma se adelanta tan solo un año al capítulo, a cargo del mismo Whiston, dedicado al análisis de las hierbas milagrosas citadas en “Un ‘cursillo’ machadiano de poesía en Segovia: ‘En tren. Flor de verbasco’ de *Nuevas canciones*”, incluido en las actas del citado curso *Hoy es siempre todavía*, editadas por Jordi Doménech en el año 2006. Más original, en cambio, es la perspectiva desde la cual aborda el estudio del paisaje castellano Kevin Krogh en su monografía de 2001 *The landscape poetry of Antonio Machado: a dialogical study of “Campos de Castilla”*. Tal y como indica su propio título, este libro avanza un paso más en la habitual interpretación del imaginario botánico soriano, llegando a estudiarlo, en vez de como mero contexto físico en el cual se proyectan la ideología y el estado anímico del autor, desde la peculiar mirada del diálogo con su receptor.

Antes de comentar los artículos y ensayos que han proporcionado valiosas claves para la exégesis de ejemplares botánicos concretos en la poesía del sevillano, merecen mención especial tres trabajos de Reyes Vila-Belda, porque dirigen su atención al paisajismo machadiano y porque se han revelado asimismo de sumo provecho para la elaboración de determinados epígrafes de esta tesis. Como el lector podrá apreciar, las ideas de la autora se retoman y profundizan en la sección dedicada a la formación naturalista de Machado, en el apartado relativo a las influencias científicas y artísticas que afectan a su forma de describir el paisaje y, finalmente, a la hora de estudiar la pasión del sevillano por los aspectos “nimios” de la naturaleza. El artículo más temprano, “Paisajismo e impresionismo en *Campos de Castilla* de Antonio Machado”, publicado en el número 1 de la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* en el año 2003, ya contiene ideas germinales posteriormente desarrolladas, como la alusión al amor por lo humilde y lo marginal del paisaje; sin embargo, para tomar contacto con el adjetivo sustantivado de “nimio” habrá que esperar al año siguiente, cuando ve la luz la monografía titulada *Antonio Machado, poeta de lo nimio: alteración de la perspectiva*. En este libro se ahonda en la influencia de los impresionistas, tanto franceses como españoles (Aureliano de Beruete y Carlos de Haes), sobre el paisajismo lírico del sevillano, como queda de manifiesto en el apartado dedicado a “Las orillas del Duero, *suite* impresionista de *Campos de Castilla*”. El embrión de esta propuesta de lectura ya se halla en el pionero artículo de 2003, en el cual Vila-Belda propone la idea de serie o *suite* para las piezas machadianas con títulos similares (“Orillas del Duero” de *Soledades*, “Orillas del Duero”

y “A orillas del Duero” de *Campos de Castilla*) o que contienen tanto elementos botánicos como formaciones geológicas repetidas una y otra vez. Este primer trabajo también presenta *in nuce* una nueva concepción de paisaje, considerado en su doble vertiente natural y cultural, y en la que se percibe la influencia de la perspectiva “nuevo historicista” de su autora, quien “considera que los textos no están aislados de la cultura en la que se producen y, por el contrario, están conformados por ella y, a su vez, contribuyen a configurar el *milieu* cultural en que se han creado” (2003: 282). En la monografía del año siguiente, tras explicar que su “propósito es explorar los detalles nimios en *Campos de Castilla* como representaciones de la realidad que configuran al texto y alteran la perspectiva poética introduciendo en el primer plano otros discursos del contexto histórico, social y cultural” (2004: 17), Vila-Belda deja claro que la visión machadiana del paisaje interactúa, por un lado, con la ideología krausista y, por otro, con los planteamientos del paisajismo geográfico moderno fundado por Humboldt e introducido en la península a través de la obra de Giner de los Ríos. Además de las aportaciones de las distintas ramas emergentes de las Ciencias Naturales más en boga durante su estancia en la Institución Libre de Enseñanza (véase el capítulo titulado “La geología y los versos paisajísticos machadianos”), no hay que olvidar la importancia que tuvo sobre la concepción machadiana del paisaje la pedagogía plenairista y excursionista de la Institución. Este último aspecto es el objeto principal de la ponencia impartida con ocasión del encuentro *Hoy es siempre todavía. Curso internacional sobre Antonio Machado*. Además de hacer mención a “lo nimio” y a su plural “nimiedades” —tomando prestada la “feliz expresión de Ortega” (2006: 201)— y a la influencia de los estudios de Geología y Botánica en la educación del poeta, el texto titulado “La visión institucionista del paisaje en Antonio Machado” explica la metodología aplicada por los profesores de la Institución. Vila-Belda proporciona uno de los datos cruciales para la elaboración de la presente tesis al indicarnos cómo, con ocasión de las excursiones al campo y a la montaña, hecho que ya representaba de por sí “una novedad en el campo de la historia natural y cultural que acarrearía un cambio de actitud frente a la naturaleza” (ibíd.: 215), se dotaba a los estudiantes de un cuestionario (con una serie de preguntas relativas a los especímenes mineralógicos, vegetales, zoológicos) y de un diario para tomar notas de los datos observados en la naturaleza. Esta práctica tuvo especial relevancia para el aprendizaje machadiano de la sistematización y categorización de la información sensorial, que debió de desempeñar un papel fundamental en su peculiar enfoque de la naturaleza. Para el desarrollo de su original visión del marco natural será determinante

asimismo, como explica la autora más detenidamente en tres capítulos de la monografía de 2004, la influencia del entorno familiar, la asimilación de los fragmentos del *Poema del Cid*, del romancero, de Berceo y Manrique, sin olvidar los puntos de contacto con la *Castilla* de Azorín.

El tema de la influencia de la pintura impresionista y de la práctica del excursionismo sobre los modos machadianos de poetizar el paisaje será retomado por Xon de Ros en su extenso estudio *The poetry of Antonio Machado. Changing the landscape* (2015). El análisis de una amplia serie de poemas protagonizados por la naturaleza, fácilmente localizables gracias al índice ofrecido al final del libro, se lleva a cabo en cuatro grandes capítulos (“The Gendered Landscape”, “The Natural Landscape”, “The Sublime Landscape” y “The Landscape of the Mind”), en los cuales la autora recorre los paisajes del alma machadianos, considerados como fiel reflejo de las transformaciones operadas en la mentalidad e ideología del siglo XX.

Como se ha adelantado, contamos con una serie de estudios específicamente orientados a la simbología de ejemplares botánicos concretos, aunque se circunscriben todos ellos a la interpretación del limonero, asociado al paisaje andaluz, y a la encina, considerada emblema del paisaje castellano. Pese a hacer referencia exclusivamente a las fagáceas sorianas, el ensayo titulado “Lección y simbolismo de ‘Las encinas’”, de Jesús Neira Martínez, proporciona un agudo análisis de todos los árboles mencionados en el poema. Incluido en el tercer volumen del *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*, y fechado en el año 2000, el trabajo ofrece una amplia y variada panorámica de los ejemplares arbóreos, abarcando tanto su vertiente naturalista como la lírica, desde el ecosistema en el que crecen hasta las diversas interpretaciones a ellos atribuidas. La acertada conclusión que obtiene el crítico en su estudio, cuyo enfoque, estructura y variedad botánica refleja en miniatura lo que la presente tesis anhela lograr en una investigación de amplio alcance, es que las encinas pueden considerarse como emblema de los labradores castellanos, pero a la vez como símbolo de todos y cada uno de los elementos vegetales. Merece la pena citar su comentario al respecto, tanto por la validez de la propuesta como para dar cuenta de la perspectiva adoptada en su investigación:

Las encinas de Machado son, al mismo tiempo, un símbolo y una lección. Las encinas representan aquí a todo el mundo vegetal. Las palabras que se dicen de la encina se pueden aplicar a todos los árboles: *el campo mismo se hizo árbol en ti, parda encina*. Ellos realizan misteriosamente, silenciosamente, la

gran transformación de lo muerto en vivo. Los árboles, todo el mundo vegetal, nos están dando permanentemente una lección de sosiego, de tranquilidad, de lentitud, de adaptarse y sacar fruto de las diversas circunstancias ambientales. El primero que ha tomado esta lección es el campesino, porque es el que está más en contacto con el mundo vegetal (2000: 293).

El primer artículo que tiene como objeto, tal y como reza su título, “El tema del limonero y la fuente en Antonio Machado”, se publica en el número 136 del *Boletín de la Real Academia Española*, y procede de un discurso pronunciado en Sevilla por José María Pemán el 27 de abril de 1952. El texto dedica unas páginas al binomio inseparable de la infancia andaluza del poeta, pero sin seguir un orden claro y soslayando poemas cruciales en el desarrollo del motivo. Sin embargo, su autor tiene el mérito de reconocer el gran valor de “este patio sevillano, con la fuente y el limonero, que él llevó en sí toda su vida, como un paraíso perdido, que él añoraba, sin saberlo, al pasar la vida esperando ese otro milagro de la primavera” (1952: 176). Al mismo tema, si bien limitado al examen de un poema concreto abordado desde una perspectiva estilística, fonética y sintáctica, que emplea además el recurso del *coupling* o apareamiento en busca de claves que expliquen el mecanismo simbólico, se consagra el artículo de Jorge Camacho “Análisis de un poema de Antonio Machado: ‘El limonero lánguido suspende...’”. Publicado, en el número 5 de la *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* (1977), el texto, en el cual el plano semántico se desarrolla según un sistema de oposiciones binarias, se presenta como una “isotopía proustiana” (1977: 77), cuyo proceso evocativo resulta articulado en tres momentos clave: la percepción visual del huerto y del árbol, la rememoración de esta escena y, por último, la identificación del recuerdo como fuente de conocimiento. Exactamente diez años después, Anna Sánchez Rué retoma el frutal asociado con el calor y la luz de Sevilla, al que considera como “imagen conjunta estructural dentro de la obra de Machado”, con el fin de estudiar “su significación simbólica” (1987: 64); el objetivo de la autora es demostrar, a través de un exhaustivo recorrido que va desde su más temprana aparición hasta los poemas dedicados a Guiomar, cómo este símbolo resulta asociado a emociones positivas. Según revela su propio título, “El limón y el limonero: imágenes de la felicidad en Antonio Machado”, el texto, publicado en el número 1 de *Hispanic Journal* (1987), rastrea la mayoría de los poemas machadianos (Sánchez Rué cuenta catorce menciones en total) donde aparece el árbol y su fruto para destacar sus connotaciones de alegría y luminosidad. Aunque no haga mención del otro frutal vinculado con la despreocupada infancia andaluza (el naranjo), el

estudio tiene el mérito de interpretar la *doble luz* de la poesía machadiana como si se tratase de un caleidoscopio capaz de ofrecer una amplia variedad de visiones del mismo cuadro, para llegar a la atinada conclusión de que “la imagen limón/limonero traza un círculo que se abre con la felicidad infantil y se cierra con la felicidad del amor de Guiomar” (1987: 71). Habrá que esperar hasta el año 1994 para conocer otra gran aportación sobre el motivo del limonero, a cargo de Gabriele Morelli, si bien circunscrita a la famosa pieza que da título al trabajo: “El limonero lánguido suspende / una pálida rama polvorienta”. Incluido en *Tarde tranquila, casi*, volumen coordinado por Pablo Luis Ávila y publicado para la editorial romana Bulzoni, el texto del hispanista italiano analiza la composición desde una perspectiva a la vez prosódica, rítmica y semántica, para resaltar la identificación con el estado anímico del locutor lírico.

Como no puede sorprender, la más amplia bibliografía crítica relativa a un elemento botánico específico del corpus machadiano se congrega en torno al olmo seco, que parte del artículo de Aurora de Albornoz centrado en la evolución del símbolo arbóreo en el intratexto machadiano: “De un árbol sonoro a un olmo seco”. Publicado en la revista *Archivum* en 1961, el texto escoge un “árbol sonoro”, con el cual aún no llega a identificarse el “corazón” del poeta, para emprender el camino que, en palabras de la autora, “culmina en el interior de cualquiera de aquellos otros árboles, eternos, polvorientos, en el (sic) que Antonio Machado maduro ve su propio existir” (1961: 432). Al trabajo de Albornoz, quien compara el “árbol sonoro”, antes que con cualquier “encina negra” u “olivar polvoriento”, con el “olmo seco”, se suma el de Ernesto Jareño: bajo el título de “Milagro de la primavera”, este artículo publicado en 1981 subraya, veinte años después, la asimilación machadiana de un tópico literario tan antiguo y fecundo como el de la identificación entre hombre y árbol. El trabajo de Jareño, ampliado con nuevas aportaciones, desembocará en el capítulo “Nueva aproximación al poema machadiano ‘A un olmo seco’”, incluido en el volumen de *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes* (1985). Su gran mérito reside en los sugerentes datos proporcionados sobre las posibles fuentes e influencias de piezas maestras como “A un olmo seco”. Aunque de reducida extensión, este trabajo abarca un amplio radio, desde las fuentes veterotestamentarias y mitológicas grecolatinas hasta las más recientes contribuciones de la literatura autóctona y foránea. La investigación de Jareño parte de la brillante propuesta de Luis Cortés Vázquez (“Ronsard y Machado. Del ‘aubepin verdisant’ al ‘olmo seco’”, 1962), quien busca un posible antecedente del olmo machadiano en el espino albar del renacentista francés, en cuyo huerto lírico también cortaba sus rosas el Machado de “Retrato”; y, a su vez, en

1991, prosiguen el rastreo intertextual Manuel Bernal Rodríguez y Máximo Brioso Sánchez, cuyo artículo “Tolstoi y A. Machado: ‘A un olmo seco’” acota el perímetro de la investigación al probable influjo del roble reverdecido en la tercera parte de *Guerra y paz*.

También en 1991 ven la luz otros dos trabajos cruciales para la comprensión de los mecanismos simbólicos puestos en juego en la elaboración poética del olmo seco, recogidos ambos en las actas del *Congreso Internacional “Antonio Machado hoy”*, que conmemora el cincuentenario de la muerte del poeta. Ambos se sitúan en la estela abierta, en 1971, por el artículo de Richard López Landeira “‘A un olmo seco’: Machado en su poema”, cuya investigación aborda, por un lado, el estudio de la métrica y del estilo y, por otro, busca resaltar la plena integración textual de la faceta filosófica y la poética. Ángeles Cardona y Gilberto Montserrat se centran, como anticipa el esclarecedor título de su ensayo, en el “Análisis de símbolos, proceso narrativo y monólogo interior de ‘A un olmo seco’ de Antonio Machado”, mientras la investigación de Alicia Redondo Goicoechea se dedica “‘A un olmo seco’, poema temporal”.

Especial mención merece *España, el paisaje, el tiempo y otros temas en la poesía de Antonio Machado*, monografía de Antonio Barbagallo con breves pero agudos comentarios de varios fragmentos paisajísticos, siendo sus páginas más significativas las dedicadas a “La tierra de Alvargonzález”. Originariamente publicado por la Diputación Provincial de Soria, el libro vuelve a ver la luz en 2012 en la editorial Visor, con un nuevo capítulo y la útil incorporación de alguna nueva fuente en el ya nutrido apéndice bibliográfico, fruto de una atenta lectura de “todo lo pertinente y alcanzable” (2012: 10) por parte del autor. Además, este estudio cuenta con la virtud de familiarizar al lector español con el hispanista italiano Roberto Paoli, mucho menos conocido que Oreste Macrì (mas no por eso menos brillante), cuya significativa aportación consiste en el enfoque comparatista aplicado a la búsqueda de influencias de Guido Gozzano y Giovanni Pascoli en el simbolismo paisajístico de Machado. En su monografía *Antonio Machado* (1971), dedicada al autor de *Campos de Castilla*, el crítico italiano se hace eco de las palabras de Eugenio Montale, quien en 1959 reclamaba para el sevillano un lugar de honor en el canon literario nacional, debido precisamente a su peculiar manera de poetizar el marco natural. En el ensayo titulado “Durrell e Machado”, escrito a raíz de la primera publicación en Italia de las *Poesie machadianas*, el autor de *Huesos de sepia* destaca cómo en la profunda sencillez de sus descripciones naturales, fruto de “una pincelada ancha” que “implanta el cuadro con pocos toques y no tiende al boceto” (1996:

2213), reside el secreto del éxito machadiano. Asimismo, cabe destacar que algunos pasajes del libro de Barbagallo son revolucionarios también por cuanto superan la tradicional asociación del olmo viejo con el desmoronamiento físico de Leonor y anímico de su marido: dando un paso más allá de la exegesis tradicional, el crítico explora la polivalencia semántica del árbol y sitúa la lectura simbólica bajo el novedoso enfoque regeneracionista, donde el olmo derribado viene a ser representación del estado de decadencia del país.

MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

LA INTERDISCIPLINARIEDAD: ¿UN MITO?

El mundo, recordemos, no conoce fronteras, es interdisciplinar. Las fronteras las ponemos nosotros.

José Manuel Sánchez Ron
La Nueva Ilustración (2011)

Puesto que, con el propósito de encarar la aproximación machadiana al mundo vegetal, hemos acudido a los saberes proporcionados por una disciplina científica distinta de la filológica, la metodología empleada en el desarrollo de la presente tesis se funda en la que se conoce como *interdisciplinarietà*: una modalidad operativa basada en el establecimiento de vínculos y fecundos intercambios entre dos campos de conocimiento que, si bien con aparatos teóricos y metodológicos distintos, colaboran en la comprensión de los mecanismos que rigen el comportamiento de un mismo objeto de estudio.

De esta forma buscamos modestamente contribuir a compensar en alguna medida una de las mayores deformaciones de que, desde nuestro punto de vista, adolece la aproximación y divulgación del saber en la actualidad, traducido en lo que Ortega y Gasset definía como la “barbarie del especialismo”⁵ y que actualmente se conoce como

⁵ El filósofo critica duramente los efectos demolidores de la especialización sobre el hombre de ciencia: “Porque antes los hombres podían dividirse, sencillamente, en sabios e ignorantes, en más o menos sabios y más o menos ignorantes. Pero el especialista no puede ser subsumido bajo ninguna de esas dos categorías. No es sabio, porque ignora formalmente cuanto no entra en su especialidad; pero tampoco es un ignorante, porque es ‘un hombre de ciencia’ y conoce muy bien la pequeñísima parcela del universo en que trabaja.

disciplinarietà; dicho de otra forma, se trata de la organización del saber en distintas disciplinas, cada una enclaustrada en su propia parcela de conocimiento, concordante con la previa descomposición, para su mejor comprensión, de un objeto de estudio en sus distintos componentes, procediendo luego a su posterior recomposición. La especialización del saber, que alcanzará su momento álgido con la fundación de las universidades modernas en el siglo XIX y que se reforzará con las investigaciones científicas en el siglo XX, procede de los antiguos griegos, precursores de su desarrollo por Descartes y Galileo en el siglo XVII.

Delimitada dentro de sus rígidos confines y su dominio de competencia, dotada de una estructura conceptual y un lenguaje exclusivos, de un marco teórico y metodológico peculiar, así como de sus propias estrategias de investigación, cada disciplina se centra en un tema de estudio preciso, homogéneo y plenamente identificado. Es verdad que, por una parte, este enfoque puede considerarse como un evidente indicio de los progresos de la ciencia, ya que permite alcanzar unos resultados impactantes gracias a la exploración de todos y cada uno de los múltiples aspectos de cierta área del saber. Por otra parte, sin embargo, esta parcelación ha llevado a los varios ámbitos de conocimiento a aislarse y distanciarse entre sí. El propio Machado, por boca de Mairena, deja claro que resulta contraproducente, de cara a una visión de conjunto de la cultura y de la sociedad, la categorización del saber en sectores hiperorientados: “Cuando el saber se especializa, crece el volumen total de la cultura. Esta es la ilusión y el consuelo de los especialistas. ¡Lo que sabemos entre todos! ¡Oh, eso es lo que no sabe nadie!” (1912). Se trata de una posición defendida también por Álvaro de Campos, el heterónimo de Fernando Pessoa, quien coincide con su colega ibérico en más de un aspecto, según comprueba Pablo Luis Ávila al citar, en la introducción de las actas del congreso celebrado con ocasión del cincuentenario de la muerte de Machado, un texto del portugués de 1932:

Un especialista es un hombre que sabe cualquier cosa, porque el conocimiento humano es limitado. Y, para percibir cualquier cosa sería necesario percibir todas las cosas, pues una cosa es parte de todas las cosas. El especialista, pues, es un hombre que no sabe nada y vive de esa ciencia [...] es incapaz de iniciativas. Los especialistas son muchos y felices (1993: 12).

Habremos de decir que es un sabio-ignorante, cosa sobremano grave, pues significa que es un señor el cual se comportará en todas las cuestiones que ignora no como un ignorante, sino con toda la petulancia de quien en su cuestión especial es un sabio” (en Pombo, 2013: 30).

Además de en la hiperespecialización del investigador, el *punctum dolens* del almacenaje del conocimiento en bloques independientes y acotados dentro de una específica área disciplinaria reside en el riesgo de cosificar el objeto de estudio, quedando este abstraído del contexto cultural y desvinculado de los demás objetos de investigación. De ahí que la “fragmentación del conocimiento, con su consecuente reducción y simplificación en islas descontextualizadas y desprovistas de nexos, relaciones e interconexiones con el todo complejo” (Delgado, 2009: 14), demuestre su inoperatividad a la hora de confrontarse con la complejidad de una realidad multidimensional, no pudiendo reflejar la visión polifacética del mundo, y menos de la era globalizada en la que vivimos. El estatuto autónomo e individual de cada disciplina, su monorreferencialidad y falta de contextualización, es lo que constituye para Edgar Morín, tal y como lo define en *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, “el talón de Aquiles del conocimiento” (1999: 5). La tendencia actual a la fragmentación y a la compartimentación del saber es fruto de la tendencia a delinear y definir, con la mayor precisión y el más alto grado de especialización, los temas de estudio, lo que se traduce, en el ámbito docente e investigador, en la división en áreas departamentales según líneas temáticas (los filólogos se juntan con los filólogos, los botánicos con los botánicos, etc.).

Si por un lado permite ganar tiempo y precisión, esta subdivisión sectorial y atomizada se revela ineficaz a la hora de resaltar el nivel de relevancia de la cuestión examinada, a la vez que impide establecer una relación mutua entre las partes y el todo, cerrando las puertas a una visión de más amplio alcance, de acuerdo con Edgar Morín:

Como nuestra educación nos ha enseñado a separar, compartimentar, aislar y no a ligar los conocimientos, el conjunto de estos constituye un rompecabezas ininteligible. Las interacciones, las retroacciones, los contextos, las complejidades que se encuentran en el *no man's land* entre las disciplinas se vuelven invisibles. Los grandes problemas humanos desaparecen para el beneficio de los problemas técnicos y particulares. La incapacidad de organizar el saber disperso y compartimentado conduce a la atrofia de la disposición mental natural para contextualizar y globalizar. La inteligencia parcelada, compartimentada, mecanista, disyuntiva, reduccionista, rompe lo complejo del mundo en fragmentos separados, fracciona los problemas, separa lo que está unido, unidimensionaliza lo multidimensional. Es una inteligencia miope que termina normalmente por enceguecerse (1999: 5).

Desde esta perspectiva, es preciso plantear un enfoque que tienda puentes entre las distintas áreas de conocimiento, para que su campo de estudio no quede encapsulado dentro de los límites de un sector especializado y, por el contrario, se logre encontrar un

canal de comunicación y retroalimentación a partir de “las posibilidades infinitas de fertilización cruzada entre las ciencias” (Follari, 2013: 112). Muy útil y sin duda acertado en la elección de su título es el estudio de José Manuel Sánchez Ron *La Nueva Ilustración* (2011), orientado a la defensa de un saber interdisciplinar. Este saber debería basarse en el trabajo de equipo entre los especialistas de distintas áreas (incluyendo las Humanidades, a las que se atiende en el último capítulo del libro), para poder progresar más y mejor, como explica su autor a la hora de justificar el título escogido:

En cuanto al título, *La Nueva Ilustración*, obedece a mi creencia de que la reunión de especialidades, la colaboración entre especialistas de diferentes ciencias, técnicas y “humanidades” tiene mucho del espíritu que animó a los ilustrados del siglo XVIII. ¿Qué fue la maravillosa *Enciclopedia* coordinada por el filósofo Denis Diderot (1713-1784) y el físico y matemático Jean Le Rond d’Alembert (1717-1783) [...] sino un, tan descomunal como ejemplar, esfuerzo interdisciplinar por reunir todos los saberes? (2011: 18-19).

No es fácil, sin embargo, otorgar un nombre específico a la “fertilización cruzada” de la que habla Follari, puesto que hay una gran variedad de términos aparentemente sinónimos para definirla. Entre los más comunes, además de la citada *interdisciplinariedad*, palabra que ha acabado siendo “usada, abusada y banalizada” (Pombo, 2013: 22), figuran, por un lado, la *pluridisciplinariedad*, centrada en el estudio del objeto de una sola disciplina por varias disciplinas a la vez; por otro, la *transdisciplinariedad*, cuyo prefijo sugiere que se halla al mismo tiempo *entre* las disciplinas, *a través de* las distintas disciplinas y *más allá* de toda disciplina (para conseguir una comprensión globalizadora de la realidad presente), implicando la adopción de métodos y técnicas transferidos de una disciplina a otra⁶.

En la era posmoderna operan, además, varias formas de integración del saber, que Pombo clasifica en una trayectoria que va de la coordinación (paralelismo) a la fusión (holismo), pasando por la combinación (convergencia): desde los trabajos que tienen en

⁶ El físico rumano Basarab Nicolescu (1998: 35) clasifica dicha transferencia según tres distintos grados de interdisciplinariedad: a) un *grado de aplicación*, basada en el empleo de los métodos de otra disciplina hasta llegar a la aparición de nuevos tratamientos (i. e., los métodos de la física nuclear transferidos a la medicina llevan a la aparición de nuevos tratamientos del cáncer); b) un *grado epistemológico*, orientado a la transferencia de métodos a otros campos del conocimiento, lo que lleva a la elaboración de una nueva epistemología en estos campos (i. e., la transferencia de los métodos de la lógica formal en el campo del derecho genera análisis interesantes en la epistemología del derecho); c) un *grado de concepción de nuevas disciplinas*, centrado en la transferencia de un método a otro campo donde se genera una nueva área, o la hibridación, donde se componen y vinculan en forma de red nuevos campos del conocimiento (i. e., la transferencia de métodos de las matemáticas al campo de la física ha engendrado la física matemática, de la física de las partículas a la astrofísica, de la informática en el arte al arte informático, etc.).

cuenta más de una disciplina (*multidisciplinariedad, pluridisciplinariedad*), donde cada una de ellas aporta su peculiar enfoque a determinado tema pero sin que haya mezcla entre los contenidos de las mismas, hasta la *disciplinariedad cruzada* y la *transdisciplinariedad*, donde se llega a una fusión de contenidos y estrategias entre dos o más sectores de conocimiento, pudiendo exportar, aplicar y adaptar los modelos y los recursos de una disciplina a otra, para crear un nuevo conocimiento (2013: 27).

Entre las varias propuestas terminológicas nos acogemos, por su claridad así como por la trayectoria *in crescendo* desde el nivel mínimo de coordinación hasta el nivel máximo de fusión, a la de Olga Pombo:

Cuando estuviéramos hablando de pluridisciplinariedad o de multidisciplinariedad, estaríamos pensando en aquel primer nivel que implica poner en paralelo, establecer algún mínimo de coordinación. La interdisciplinariedad, por su lado, ya exigiría una convergencia de puntos de vista. En cuanto a la transdisciplinariedad, ella remitiría a cualquier cosa del orden de la fusión unificadora, solución final que, conforme a las circunstancias concretas y el campo específico de aplicación, puede ser deseable o no. En algunas circunstancias, podrá ser importante la fusión de las perspectivas; en otras, esa finalidad podrá ser excesiva o incluso peligrosa. Esto es, no hay en la propuesta que presenté ningún objetivo de apuntar un camino progresivo que avanzase de lo peor a lo mejor. Por el contrario, entre una lógica de multiplicidades a la que apuntan los prefijos *multi* y *pluri* y la aspiración a la homogeneización para la que, inexorablemente, apunta el prefijo *trans* en cuanto pasaje a un estadio cualitativamente superior, el prefijo *inter*, aquel que hace valer los valores de la convergencia, de la complementariedad, del cruzamiento, me parece ser incluso el mejor (2013: 26).

La metodología aplicada en la presente tesis opta por la *interdisciplinariedad*, cuya finalidad es la interrelación, colaboración y retroalimentación entre dos o más disciplinas, donde, al igual que ocurre en el caso de la *transdisciplinariedad*, cada una de ellas aporta conceptos y métodos a la otra. Sin embargo, a diferencia de esta, en el caso de la interdisciplina las estructuras de cada área no se ven transformadas a consecuencia de esta cooperación sinérgica ni se emplea la misma estrategia investigativa. Por su parte, Sánchez Ron (2011: 17-18) puntualiza que la interdisciplinariedad no tiene que ser confundida ni con la *unificación*, siendo esta la tendencia a reunir varias ramas de la misma disciplina, ni con la *transdisciplinariedad*, basada en emplear leyes de una disciplina en el ámbito de otra, sin que las dos compartan patrones comunes.

El resultado esperado de este diálogo entre disciplinas históricamente independientes se relaciona con la capacidad de conocer determinados aspectos teóricos

y metodológicos de las distintas disciplinas conectadas, de modo que su integración permita alcanzar exitosamente los objetivos perseguidos. Aunque las etiquetas sean algo ambiguas y fluctuantes, puesto que “la apropiación del término por muy disímiles ramos de actividad ha contribuido a la multiplicidad de definiciones y a la confusión respecto de su verdadero sentido” (Sánchez Ron, 2011: 23), Basarab Nicolescu señala con razón que “la disciplinariedad, la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad son las cuatro flechas de un solo y mismo arco: el del conocimiento” (1998: 37).

La perspectiva interdisciplinar responde perfectamente, por tanto, al principal objetivo del presente estudio, que, consciente de la urgencia de recomponer “conocimientos dispersos en las ciencias de la naturaleza, en las ciencias humanas, la literatura y la filosofía y mostrar la unión indisoluble entre la unidad y la diversidad de todo lo que es humano” (Morín, 1999: 2), busca un diálogo entre territorios tan dispares como las Humanidades y las Ciencias. Surgida como reacción a la hiperespecialización y al reduccionismo sectorial de artes y ciencias, la interdisciplina aboga por la integración de los saberes desde una perspectiva dialéctica globalizadora, ya que, de acuerdo con Jurjo Torres Santomé, “la complejidad del mundo y de la cultura actual obliga a desentrañar los problemas con múltiples lentes, tantas como áreas del conocimiento existen” (2000: 47). Desde luego, la intersección de distintos campos de conocimiento, dirigida a alcanzar una comprensión más honda de la realidad y a la formación de “un individuo ‘no fragmentado’” (León, 2010: 119), puede evitar que la investigación sufra las compartimentaciones y deformaciones debidas a la selectividad de los enfoques empleados.

Al demandar metodologías originales y sólidos marcos teóricos, el reto representado por una ciencia que apuesta por la solidaridad entre dos o más disciplinas, sin embargo, no es nada fácil, al punto que Francisco Javier Gómez González llega a definir el encuentro disciplinar como un auténtico mito. En las páginas de *¿El mito de la ciencia interdisciplinar? Obstáculos y propuestas de cooperación entre disciplinas* (2016), el profesor de sociología destaca el alto nivel de exigencia que este enfoque dinámico y abierto supone, fundado en el compromiso de crear límites permeables entre las disciplinas y llevar la investigación hacia un ámbito común. En este contexto compartido, que “enriquece los elementos epistemológicos, ontológicos y metodológicos propios de la disciplina” (Delgado, 2009: 18), las distintas áreas de conocimiento pueden intercomunicar y cooperar recíprocamente, ya que la flexibilidad conceptual y

metodológica de cada una de ellas hace posible su aplicación en otro ámbito distinto. Por su parte también Follari considera viable, además de altamente recomendable, la interdisciplinariedad: “[...] ¿es posible la interdisciplina? A nuestro juicio lo es, además de que resulta necesaria. En la medida en que se complejizan los avances teóricos, resulta siempre interesante y promisorio poner en común logros de disciplinas diversas, a partir de la relación de cada una con las otras” (2013: 122).

El término *interdisciplinariedad* se incorporará al léxico científico concretamente a partir de los años setenta, cuando Jean Piaget subraye, en el Seminario de Pluridisciplinariedad celebrado en Niza, su papel crucial para lograr que la ciencia dé un paso más allá de los meros intereses de la comunidad científica y emplee enfoques adecuados para los problemas de la sociedad contemporánea. Katherine Hayles (1994: 28), en “Deciphering the Rules of Unruly Disciplines: A Modest Proposal for Literature and Science”, destaca cómo la intersección disciplinar empieza a afirmarse en los años setenta, debido a las nuevas exigencias de un mundo globalizado, y cómo esta situación se refleja en la sectorización del marco académico. La interdisciplina seguirá su evolución y progresiva aceptación, primero con ocasión del Congreso de Lucarno, en 1987, y luego con la proclamación de la Carta de la Transdisciplinariedad en Arrábida, en 1994, figurando entre sus autores principales el propio Piaget y Edgar Morín.

Nuria Pérez Matos y Emilio Setién Quesada (2008) se remontan no obstante más atrás, buscando sus raíces en el siglo XVII, cuando Descartes opera una distinción entre la *res cogitans* (“cosa que piensa”) y la *res extensa* (“cosa medible”), formulando la primera propuesta de una división entre *sujeto* y *objeto*, que puede considerarse el germen de la diversificación entre las disciplinas, cuya agrupación sería objeto de atención, si bien en un nivel aún demasiado generalizado, por Galileo y Bacon. A la necesidad de una comunicación entre las varias disciplinas aluden también Leibniz y Comenio, siendo el segundo el promotor del concepto de *pansophia*, considerada como una forma de superar la fragmentación del conocimiento entre las disciplinas.

Llegado el siglo XX, una época convulsa sacudida por dos guerras mundiales, serán sobre todo las ciencias sociales las que se harán cargo de integrar las áreas del conocimiento en busca de soluciones multidisciplinarias, para reunir las soluciones parciales obtenidas en una solución integral. Al final de la Segunda Gran Guerra, será de gran ayuda para el desarrollo de la interdisciplina la cooperación entre las áreas económicas, políticas, científicas y culturales, gracias a la aparición de organismos como

la UNESCO, promotores de un trabajo encarado desde perspectivas interdisciplinarias con el fin de hallar soluciones a los problemas del momento⁷.

Téngase en cuenta, en fin, que el enfoque interdisciplinar requiere “un nuevo tipo de persona, más abierta, flexible, solidaria, democrática y crítica” (Torres Santomé, 2000: 48). Es básicamente el tipo de lector al que se dirige también nuestro trabajo, en el que se convoca una rama *científica* (Botánica) y otra *humanística* (Filología), cuya hibridación y confluencia abre unos caminos completamente inexplorados en el territorio de la crítica machadiana.

POESÍA Y BOTÁNICA: ¿ES POSIBLE UNA COOPERACIÓN ENTRE HUMANIDADES Y CIENCIA?

*El binomio de Newton es tan bello
como la Venus de Milo. Lo que pasa
es que hay poca gente que se dé
cuenta de ello.*

Fernando Pessoa
Poesías de Álvaro de Campos (1944)

Inspirado en el artículo de Kurt Spang “La liricopintura. Sobre las interferencias entre lírica y pintura” (2012), el presente apartado se plantea tanto los beneficios como los límites de la “liricobotánica”, basada en la mutua colaboración entre dos áreas evidentemente antitéticas: por un lado, la Ciencia (“pura”, en el caso de la Botánica), vinculada al ámbito público de lo racional, objetivo, sistémico, empírico y analítico, con un lenguaje técnico y que busca la desambiguación; por otro, las Artes y Humanidades, tradicionalmente asociadas al contexto privado, subjetivo y estético de la creación, imaginación y transmisión de emociones, con un lenguaje metafórico y capaz de comunicar lo inefable. Si bien ha de reconocerse el interés cada vez más creciente por las relaciones multi e interdisciplinarias, la mayoría de las publicaciones de tal signo están

⁷ En esta misma época se publican los textos canónicos más conocidos acerca de esta metodología de investigación, tales como *Tendencias de investigación en las ciencias sociales y humanas* (1973), de Jean Piaget, Mackenzie y Lazarsfeld; *Interdisciplinariedad y ciencias humanas* (1982), a cargo de un nutrido grupo de autores como Georges Gusdorf, Satanislav Nicolaevitch Smirnov, Leo Apostel, Jean Marie Benoist, Edgar Morin, Máximo Piatelli-Palmarini y Daya Krishna, entre otros. Y esto sin olvidar la contribución a las investigaciones transdisciplinarias de la UNESCO y del *Centre International de Recherches et Etudes Transdisciplinaires* (cfr. Pérez Matos y Setién Quesada, 2008).

orientadas al establecimiento de nexos entre la literatura y las demás artes (plásticas o figurativas), como demuestra el artículo de María Ema Llorente “Los estudios interdisciplinares sobre pintura y literatura española. Aproximación al estado de la cuestión” (2012). Sin embargo, pese a contar con muy pocos estudios dedicados a la interrelación y al cruce de influencias entre las dos ramas del conocimiento implicadas en la presente investigación, la bibliografía consultada garantiza de forma sólida la eficacia de esta hibridación.

La dualidad y tajante separación de estos campos se refleja en el conocido debate entre el físico y novelista Snow, quien, en su conferencia sobre las “dos culturas” (1959), reclama para la ciencia el lugar de honor por afrontar todos los grandes problemas, y el novelista Leavis, el cual, en “The Two Cultures? The Significance of C. P. Snow” (1962), rebate que la ciencia no puede considerarse una cultura como tal (cfr. García Lorenzo, 2014: 18-19). Para ser más precisos, el enfrentamiento entre estas dos áreas del conocimiento se remonta ya a la época de Platón, quien afirma el papel de meros imitadores de poetas y artistas, llegando a la conclusión de que la poesía no produce conocimiento; por su parte, Aristóteles no considera indispensable que la literatura tome prestada ninguna forma de saber de otras disciplinas, porque (re)crea el mundo de forma autónoma, lo (re)inventa y lo (re)presenta. La oposición entre las artes, ancladas al pasado, y las ciencias, pertenecientes al futuro, se convierte en histórica durante la Ilustración, cuando Montesquieu, Fontenelle y Buffon se burlan de la expresión pulida y rebuscada de los versificadores, declarando que la nueva época requería una forma de expresión clara y precisa como la de la prosa. Habrá que esperar al siglo XIX para ver al Peacock de *The Four Ages of Poetry* definiendo al poeta como un “semi bárbaro en una comunidad civilizada”, y a Charles Darwin, ocupado en sus investigaciones biológicas, reconociendo haberse vuelto completamente insensible a la literatura y al arte; en cambio, su abuelo Erasmus Darwin había escrito poemas épicos sobre Biología y Botánica, encerrando una ciencia y un objeto de estudio científico en una cuidada versificación. La defensa de Wordsworth de la poesía, considerada como el primero de los saberes y tan necesaria en un mundo dominado por la ciencia y la economía de mercado, será retomada en época victoriana por la figura de Matthew Arnold. Al igual que Carlyle y el Dickens de *Hard Times*, Arnold reacciona contra la ideología utilitaria de la burguesía industrial de una época impersonal y mecanizada, en la que los valores trascendentales sucumben bajo el espíritu tecnológico. A su vez, Thomas Huxley, incluyendo bajo la amplia etiqueta de “literatura” también un tratado de ciencia natural como *El origen de las especies*,

tomaba partido por la cultura en el sentido más amplio del término. Un paso aún más allá lo darán, por un lado, Shelley, el poeta de la segunda generación romántica, quien, convencido de que la poesía está en la base de todo conocimiento y hazaña que favorezca el progreso de la raza humana, mete en el mismo saco poesía, filosofía y ciencia; por otro lado, en el mismo siglo XIX se difunde el Naturalismo de Zola, quien, con su “novela experimental”, imagina un tipo de ficción que llegue a ser completamente científica (cfr. García Landa, 1991: 240-245).

Humanidades y Ciencia se enfrentan, aparte de en algo tan obvio como son el objeto o contenido y la metodología empleada, también y sobre todo en el terreno de la expresión. En “De la ciencia a la literatura”, Roland Barthes sugiere que, en el marco de una sociedad monoteísta basada en la idea de la culpa y del esfuerzo para conseguir un objetivo, la ciencia debería reconquistar la frontera del “placer” (1987: 17). El semiólogo francés señala cómo, al contrario de lo que ocurría en el caso del discurso epidíctico de la antigua Retórica, empleado para suscitar admiración, la búsqueda del disfrute a través del lenguaje se ha acabado viendo como algo trivial. Dicha afirmación halla su justificación en el planteamiento de Samuel Taylor Coleridge, quien ve en el poema, a diferencia de lo que ocurre en una obra científica, una inmediata fuente de placer, residiendo en la oposición entre *pleasure* (“placer”) y *truth* (“verdad”), propuesta por el romántico inglés, el origen del desprestigio del ámbito literario (ibíd.: 19).

Ante la duda sobre cuál es el mejor camino para recorrer, el filológico o el científico, Aldous Huxley, quien opina que tanto el hombre de letras como el de ciencias observan, organizan y comunican una experiencia, propone una *middle road*, un “camino intermedio” entre los dos mundos, el mundo de las estrellas y el mundo de la astrofísica (en García Landa, 1991: 250). La reconciliación de las dos áreas culturales antinómicas por excelencia, las ciencias “puras”, por un lado, y las humanísticas, por otro, se debe al nacimiento, hacia finales del siglo XIX, de la sociología, a partir de las teorías de Marx, Scheler y Mannheim, posteriormente respaldadas por las de Merton y Max Weber. A las propuestas de todos ellos, promotores de una nueva forma de interpretación de la realidad, hay que añadir los planteamientos de Smirnov, quien “reconoce la unidad epistemológica del campo de estudio de las disciplinas, basado fundamentalmente en la abstracción de los campos de estudios, lo que obliga a reforzar la interdisciplinariedad” (en Pérez Mata y Setién Quesada: 2008). Al fin y al cabo, apunta Barthes, ciencias y letras no son tan distintas como parecen:

La literatura, como la ciencia, es metódica: tiene sus propios programas de investigación, que varían de acuerdo con las escuelas y las épocas (como varían, por su parte, los de la ciencia), tiene sus reglas de investigación, y, a veces, hasta sus pretensiones experimentales. Al igual que la ciencia, la literatura tiene una moral, tiene una determinada manera de extraer de la imagen que de sí misma se forma las reglas de su actividad, y de someter, por tanto, sus proyectos a una determinada vocación de absoluto (1987: 14).

Pese al drástico corte establecido entre estos dos ámbitos por el empirismo utilitario baconiano en el siglo XVIII, ambos son igual de imprescindibles en el desarrollo del conocimiento, puesto que la cultura en el sentido amplio del término engloba, en palabras de Emilio Ortiz Torres, “no solo los aportes de las disciplinas científicas [...], sino también aquellas que han sido consideradas como humanísticas” (2011: 6).

Nos acogemos aquí asimismo a la sugerente propuesta de Snow, físico y escritor a la vez, quien subraya la posibilidad de emplear los datos proporcionados por las ramas científicas del conocimiento para que la literatura penetre en “ámbitos culturales y sociales de los que tradicionalmente ha sido excluida, para que deje de tener sentido hablar de dos culturas separadas por un golfo de mutua incompreensión” (en Sánchez Ron, 2011: 289). Desde luego, no hay que olvidar que, tal y como apunta Milan Kundera (1987: 5), la ciencia de Descartes y Bacon, en la que cabe por pleno derecho la Botánica, surge al mismo tiempo que la novela cervantina, por lo cual se puede decir con María García Lorenzo que “el sujeto literario y el sujeto científico van de la mano porque se construyen a la vez” (2014: 18).

Las transferencias entre dos áreas del saber tan lejanas entre sí —el ámbito botánico y el filológico en nuestro caso— afectan, como puntualiza Delgado con respecto a la integración de distintos campos de conocimiento, desde “la terminología a emplear, hasta la integración de los conceptos, de las normas, criterios y reglas, de la epistemología, de la metodología, de los procedimientos, de las formas de recolectar y analizar los datos, de presentar y organizar la investigación” (2009: 18). Desde luego, esto podrá verificarse en la tesis que aquí presentamos tanto en la estructuración de los distintos apartados, a menudo gobernada por criterios no estrictamente poéticos, como en el empleo, a veces indispensable, de un léxico científico, al que Machado indudablemente tuvo acceso gracias a su sólida formación institucionista.

Conviene señalar, sin embargo, que el recurso a paradigmas de sistematización y categorización pertenecientes al ámbito botánico, así como el empleo de terminología científica, no implica la anulación de la sensibilidad filológica ni la desatención de los

paradigmas del género lírico. Tal y como puntualiza Roberto Follari, “es preciso comprender que la interdisciplinariedad no constituye un ataque a las disciplinas, sino una manera de enriquecerlas y sacar más beneficio de sus aportaciones” (2013: 112). En el caso de la hibridación entre Filología y Botánica, lejos de presentarse como el forzoso trasplante de un contenido estrictamente naturalista a un terreno a él poco propicio, la “herborización” poética se revela altamente prometedora, apareciendo el criterio de la taxonomía botánica como un método especialmente ventajoso para iluminar, desde una perspectiva (solo aparentemente) aséptica, zonas poéticas ya transitadas por la crítica desde otra óptica.

Son varios los ejemplos que podrían espigarse a este respecto, y se comprobarán con detalle tanto en el análisis de los poemas como en el apartado que esta tesis dedica a la formación naturalista del autor. Interesante es el caso de la distinción entre higos y brevas, cuando Machado reconoce que estas, generalmente confundidas con los higos, se caracterizan por la piel más fina y quebradiza que la de aquellos; a partir de las nociones del naturalista, el poeta puede formular una potente metáfora para indicar un comportamiento inadecuado a las circunstancias: “Entre las brevas soy blando; / entre las rocas, de piedra / ¡Malo!” (643). Otro es el caso de una hierba dañina como la amapola, que, pese a pincelar de rojo los lienzos impresionistas, no deja de ser una planta parásita, cuya supervivencia se garantiza a costa de los nutrientes sustraídos a cereales como el trigo, la avena y el centeno: “Tiene amor rosa y ortiga, / y la amapola y la espiga / le brotan del mismo grano” (694). Asimismo merecen ser recordados, por tender un puente interdisciplinar también con la filosofía y la religión, respectivamente, la malva de Pitágoras, plantada por los acólitos del filósofo de Samos para tomarse baños con ella, pudiendo así aprovechar sus virtudes calmantes (“Siembra la malva: / pero no la comas, / dijo Pitágoras” [639]); y el sándalo, cuya dulce fragancia viene a simbolizar el mensaje, válido tanto para el Occidente cristiano como para el Oriente budista, del perdón y de la paz: “Responde al hachazo / —ha dicho el Buda ¡y el Cristo!— / con tu aroma, como el sándalo” [ibíd.]).

Se comprueba, por tanto, cómo el acercamiento a la Botánica no tiene por qué llevar la investigación a un ámbito ajeno al propiamente humanístico, lo que acabaría por no aportar nada valioso a la Historia de la Literatura. En cambio, el cruce entre el ámbito de las ciencias naturales y humanísticas resultará especialmente provechoso, ya que, según se irá comprobando a lo largo del análisis de los textos, en ningún momento los elementos vegetales que aparecen en la poesía machadiana son fruto de la arbitrariedad o

del capricho creador del momento. Desfilan ante nuestra mirada seres vivos plasmados con mayor o menor naturalismo, con mayor o menor grado de abstracción, que en todo caso sorprenden por los criterios que guían tanto su selección como su disposición textual/contextual, a los que no nos tenía acostumbrados la literatura anterior.

Y las ventajas del enfoque interdisciplinar, que por cierto llega al poeta de la mano del abuelo paterno, fundador de la *Revista de Filosofía, Literatura y Ciencias*, no acaban aquí: las razones de la preferencia por determinadas especies y su re-colocación geopoética (rupturista respecto del empleo iconográfico canónico) se suman a los interesantes datos relativos al contexto literario, experiencial y sociohistórico que también se obtienen gracias a la metodología empleada. La focalización de la poesía machadiana desde este ángulo inédito contribuirá a arrojar luz sobre la evolución de las distintas corrientes líricas entre el último tramo del siglo XIX y los principios del siglo XX, así como sobre las coyunturas históricas en las que los textos se forjan. Este último aspecto, que permite superar los límites angostos de una investigación de corte estricta y cerradamente inmanentista, puede incorporar una perspectiva de extraordinario rendimiento a esta tesis. Al no desatender el compromiso de Machado con el problema de España y con la construcción de una cultura nacional/liberal, podrá conocerse el preciso sentido histórico de las diferentes expresiones de su imaginario paisajístico, leídas estas al trasluz de una ideología (política y estética) que transita del institucionismo al populismo y del simbolismo al realismo.

Machado es un poeta simbolista, sí, pero a la vez es hijo de unas circunstancias históricas a las que hay que atribuir las principales causas tanto de la propia angustia existencial como de la del hombre de la época. Y estas consideraciones son fundamentales, puesto que, a la hora de transformar la Naturaleza en lo que designamos como “paisaje” (o naturaleza, intencionadamente con minúscula), resultado a su vez de la interacción entre experiencia y dinámica social, se debe tener en cuenta la influencia de los códigos culturales y de la ideología vigentes en cada momento. Desde esta perspectiva, el paisaje, protagonista dinámico de una serie de cambios y evoluciones, es fruto de la Geografía no menos que de la Historia, y más aún en el caso de una poesía que es *palabra en el tiempo*. Por ende, en la creación (y recepción) de paisajes artísticos, es decir, desvinculados de los procesos que actúan y condicionan el medio natural, es fundamental el papel desempeñado por la actividad antrópica, estrictamente relacionada con un aspecto crucial para el sevillano: la influencia del tiempo sobre el marco natural, considerado como “un espacio deliberadamente creado para acelerar o retrasar el proceso

de la naturaleza” (Jackson, 2010: 38). El paisaje, dicho de otra forma, se hace y se deshace al ritmo del *flâneur* Antonio Machado, que lo vive, lo respira y lo crea a cada paso, centrando la atención en los detalles anónimos e insignificantes de la vegetación (hierbas aromáticas olvidadas, flores silvestres menos conocidas, etc.). En virtud del valor concedido a las *petites histoires* contadas por estos *nimios* geobotánicos, el sevillano revoluciona las normas artísticas convencionales desde la que se podría definir como “una genial inversión de la perspectiva” (Ortega y Gasset, 1977: 310). Si bien aparentemente monótono y repetitivo, el herbario lírico machadiano aparece constelado (hasta saturado) de una cantidad infinita de ejemplares desapercibidos, que sitúan el poema en un lugar concreto y expanden el campo de observación hasta lo más marginal.

En fin, la clave metodológica del presente trabajo, que tiene en cuenta los diversos factores referidos y pone en juego dos áreas disciplinares aparentemente antitéticas, busca estar a la altura de nuestra circunstancia global. Expresan con elocuencia lo que perseguimos estas palabras, que hacemos nuestras, de Sánchez Ron:

Si ciencia y literatura, si ciencia y lenguaje se hermanan, la causa de la interdisciplinariedad se verá favorecida. Y así, podremos contemplar el mundo, la naturaleza y todo lo que ella alberga, como un conjunto de partes entrelazadas, como un mismo todo. Solo entonces podremos decir que verdaderamente vivimos en una Nueva Ilustración (2011: 296).

I PARTE

**EL “SIMPLE AMOR A LA NATURALEZA” Y LOS PAISAJES POÉTICOS
DE ANTONIO MACHADO**

1. LA VERDOLATRÍA EN ANTONIO MACHADO

Largo paseo matinal. Sorprendí en flor a los espinos blancos y los rosales silvestres. Vagos y salubres perfumes del campo. [...] Dejar que mis ojos descansan con la vista de las praderas perfumadas, y con los huertos en todo su esplendor; oír cómo canta la vida en las hierbas y en los árboles; ser tan dulcemente feliz... Ve, buena Naturaleza, sonríeme y encántame. Echa un velo durante algún tiempo sobre mis propias tristezas y sobre las de los demás; déjame ver solo los pliegues de tu manto de reina y oculta las miserias debajo de las magnificencias.

Henri-Frédéric Amiel
Fragments d'un journal intime (1884)

La prioridad asignada al marco natural, considerado como un auténtico *spiraculum vitae*, respiradero de la vida poética machadiana, demuestra cómo el poeta, al que “se le extiende el paisaje por los espacios infinitos de su alma” (Mostaza, 1949: 641), tiene plena conciencia de que nuestra supervivencia depende estrictamente de las plantas⁸. Ellas han acompañado al hombre en el curso de su evolución, del *Homo Sapiens* del Neolítico, quien empieza a sembrar, recolectar y almacenar los productos de la tierra, al agricultor de nuestros días, proporcionándole los alimentos, los vestidos y la medicina. Nuestra subsistencia está vinculada al ciclo de la naturaleza, ya sea esta la tierra que el campesino labra con el arado, el mar al que el pescador arroja su caña o los campos donde pace el rebaño que el pastor dirige con su cayado.

El poeta confiesa amar, sobre todas las cosas, “a la naturaleza, y al arte solo cuando [...] la representa o evoca” (1779), llegando a ofrecerle a ella, como hará en el caso del olmo viejo soriano, las oraciones que no puede dirigir a un Dios que sigue jugando al escondite con él:

La augusta confianza

⁸ El neurobiólogo vegetal Stefano Mancuso proporciona una sorprendente estadística al respecto: “El reino vegetal representa el 99,5 por ciento de la biomasa del planeta. Es decir, que del cien por cien del peso de todos los seres vivos de la Tierra, entre un 99,5 y un 99,9 por ciento, dependiendo de los cálculos, corresponde a las plantas. O por decirlo a la inversa: de todos los seres vivos, los animales —incluidos los seres humanos— representan solo una parte despreciable (un mísero 0,1 o 0,5 por ciento)” (2015: 35).

a ti, Naturaleza, y paz te pido,
mi tregua de temor y
de esperanza,
un grano de alegría, un mar de olvido... (715)

Si, de acuerdo con Gaudí, “el gran libro, siempre abierto y que hay que esforzarse en leer, es el de la naturaleza” (en Giordano y Palmisano, 2017: 221), árboles, arbustos y flores han inspirado composiciones musicales, cuadros, motivos escultóricos y arquitectónicos, contribuyendo por lo tanto a enriquecer el imaginario literario. El arte y la literatura han establecido un intenso vínculo con las especies botánicas, que se pone de manifiesto en la variedad de tradiciones y usos en que las plantas se han visto involucradas, siendo el ámbito pictórico (la pintura flamenca del siglo XV) el primero en otorgar autonomía iconográfica y conceptual a la noción de “paisaje” (cfr. Bertone, 1999: 24). En tanto “resultado de una transformación colectiva de la naturaleza y la proyección cultural de una sociedad” (Pillet Capdepón, 2012: 531), el paisaje, definido por Mairena como “este continuo abigarrado de que somos parte” (2347), nace de la combinación del marco natural con el cultural, de acuerdo con José Antonio Hernández Guerrero:

El paisaje, a lo largo de toda nuestra civilización, sin dejar de ser espacio ha sido, también, un símbolo [...]; a veces, nos ha transmitido mensajes ofreciéndonos su perfume, su mano o su regazo hasta llegar a constituirse en un todo íntimamente absoluto y profundamente propio. [...] El espacio, soporte físico sobre el que el hombre asienta su cuerpo, construye su hogar, desarrolla sus movimientos, recorre su tiempo, vive, muere y descansa, contemplado desde la perspectiva literaria, es, además de escenario, un espejo y un foco que ilumina y refleja nuestro rostro y proyecta nuestro espíritu, dibuja plásticamente nuestro origen, nuestro destino y nuestros caminos compartidos. El espacio se hace humano cuando se convierte en símbolo y en emblema de identificación colectiva (2002: 83).

Machado se relaciona con los ejemplares botánicos de múltiples formas, desde la contemplación directa y espontánea de un hombre cualquiera hasta la observación minuciosa del científico y la meditación existencialista del filósofo, pasando por la sensibilidad y la mirada emocionada del poeta, quien transforma en símbolos las lecciones que el campo le ofrece. Según confiesa el discípulo de Abel Martín, el “amor a la naturaleza” (2016) lleva al hombre a huir “hacia las plantas y las piedras, por odio a su propia animalidad, que la ciudad exalta y corrompe. Los médicos dicen, más sencillamente, que busca la salud, lo cual, bien entendido, es indudable” (2017). Y si este

amor a la naturaleza cautiva a todo hombre, ejerce un poder aún más intenso, como sabe don Antonio de primera mano, sobre el poeta, tal y como él mismo lo comenta:

Pero a quien el campo dicta su mejor lección es al poeta. Porque, en la gran sinfonía campesina, el poeta intuye ritmos que no se acuerdan con el fluir de su propia sangre, y que son, en general, más lentos. Es la calma, la poca prisa del campo, donde domina el elemento planetario, de gran enseñanza para el poeta. Además, el campo le obliga a sentir las distancias —no a medirlas— y a buscarles una expresión temporal [...] (ibíd.).

La “mejor lección” que enseñará la naturaleza a nuestro poeta es, antes que nada, la de una poesía “humilde” (487) que, hecha de “unas pocas palabras verdaderas” (ibíd.), se nutre tanto de las especies fitológicas amenas (pero anónimas) como de las más vistosas (pero desagradables). Su perspectiva llega a abarcar democráticamente hasta el detalle botánico más desapercibido, a sabiendas de que este también puede ser blanco de la envidia ajena: “¿Ya sientes la savia nueva? / Cuida, arbolillo, / que nadie lo sepa” (645). “Cuida de que no se entere / la cucaña seca / de tus ojos verdes” (646).

1.1. Antecedentes de “fitopoética”: el arte de trocar la naturaleza en paisaje literario

*Tengo dentro de un herbario
una tarde disecada,
lila, violeta y dorada.
Caprichos de solitario.*

Antonio Machado
De un cancionero apócrifo (1924-1936)

Una vez captada por la retina, la naturaleza se convierte en objeto de contemplación estética, eso es, en paisaje, una noción que, acuñada a partir del latín *pago* (inicialmente relacionado con los confines de la tierra y que asume después la acepción medieval de los tributos feudales que *pagaba* el campesino), encuentra cabida en nuestro vocabulario a partir del siglo XVIII, cuando se desvincula de los lazos utilitarios de la economía medieval, como explica Francisco Calvo Serraller:

Cuando se tiene que pagar la tierra, es evidente que no puede existir ni país ni paisaje. Alguien que está agobiado por sacar rentabilidad a la tierra no puede contemplar con entusiasmo su belleza [...] Hace falta que el hombre se libere de esa carga onerosa y pueda mirar a su alrededor sin la preocupación de que una tormenta o la sequía arruinen su economía para que pueda realmente recrearse en fenómenos como la lluvia, el crepúsculo, la aurora o la variedad de luces y tonalidades que dejan las estaciones a su paso (1993: 12).

Libre de la “carga onerosa” de una existencia vinculada a la imprevisibilidad de los cambios climáticos, la figura del comerciante, quien puede viajar y conocer nuevos territorios, sin estar sometido a los caprichos de la naturaleza, abre el camino hacia una nueva visión del entorno rural, mirado con la añoranza del burgués que, asentado en el núcleo urbano, siente nostalgia por el campo. El hombre del Renacimiento, cuya subsistencia no depende del medio natural, empieza a sentir y contemplar desinteresadamente esa “unidad estética visual que se llama ‘paisaje’” (Sánchez de Muniain, 1945: 95) pero, a pesar de ser el primero en darse cuenta de su autonomía estética, aún no lo filtra a través de la subjetividad. Será el hombre del Romanticismo el que, una vez pasada por el tamiz de su esfera emocional e imaginativa la visión de lo que ya puede llamarse “paisaje”, la somete a la interpretación del lector activo, quien la capta y asimila según su *forma mentis* y sus estados de ánimo circunstanciales.

Antes de ser (re)creados como *paisajes del alma*, Maurice Maeterlinck recuerda que “todos nuestros motivos arquitectónicos y musicales, todas nuestras armonías de color y luz, son directamente tomadas de la Naturaleza” (1987: 65), lo que se puede observar a partir de la tendencia de la mitología clásica a la personificación de los elementos naturales. Pese a que la sensibilidad ante la belleza del entorno aún carece de la conciencia estética de los renacentistas⁹, el sentimiento por la naturaleza es muy vivo entre los poetas griegos, con Teócrito y su Arcadia a la cabeza, y aún más en los romanos, desde Lucrecio y Columela hasta Virgilio y Ovidio. Todos ellos tienen como común denominador el anhelo de alejarse de la urbe e instalarse en el campo, que se perfila como altamente terapéutico para una *mens sana in corpore sano*. A partir del *beatus ille*

⁹ La creación del concepto de paisaje va de la mano de la visión pictórica del mismo, como destaca José María Sánchez de Muniain cuando afirma que “la palabra ‘paisaje’ viene de la pintura, y ha sido traslaticiamamente aplicada a la Naturaleza vista con ojos pictóricos” (1945: 92). Los primeros ojos pictóricos son los de la escuela veneciana del siglo XVI, que puede considerarse la pionera en tener en cuenta el paisaje del alma del artista, del cual depende, en última instancia, la visión del alma del paisaje, de acuerdo con Marta Marco Mallent: “[...] para *ver* un *paisaje* [...] es precisa una predisposición anímica determinada. [...] Sin ojos contemplativos no hay paisaje. La Naturaleza se hace paisaje en virtud de la mirada humana” (2012: 146).

horaciano, por una parte, y las *Geórgicas* y *Bucólicas* virgilianas, por otra, pasamos, antes de llegar al *locus amoenus* garcilasiano, por el imaginario de la naturaleza medieval, expresado en la idea sintética del *hortus conclusus*. Estamos, por primera vez, ante una modalidad de organización espacial antitética de la naturaleza en estado libre, destinada a representar una etapa crucial en el proceso de formación del paisaje occidental. Este paradigma fundacional, a partir del cual podemos establecer las primeras claras diferenciaciones entre Naturaleza y naturaleza (o, si así podemos definir las, “segundas naturalezas”), gira alrededor del cuidado de la vegetación intramuros y, al presentarse como trasunto físico del mundo espiritual, se carga de la rica simbología propia de la Edad Media. El cultivo de este modelo germinal del actual concepto de paisaje podía tener lugar tanto en el contexto privado de la casa particular, ubicado en el área más distante de la calle o en el huerto polivalente de los monasterios, donde, junto a hortalizas, hierbas aromáticas y árboles frutales, se daba cabida a una gran selección de plantas officinales.

En el contexto literario hispánico, al igual que ocurre en el ámbito de las demás literaturas, las representaciones paisajísticas adquieren formas y significados variables dependiendo de las corrientes estéticas, del pensamiento filosófico, de las creencias religiosas y de los planteamientos ideológicos dominantes en cada época, sin dejar de ejercer un hondo impacto en los paisajes del alma de sus creadores. Vemos cómo, bajo la influencia de los modelos bíblicos y clásicos, en la epopeya cidiana y en Gonzalo de Berceo ya empiezan a asomar tímidamente las primeras descripciones de la naturaleza, pero son representaciones alegóricas, antes que realistas, predominando el didacticismo teológico y permaneciendo, con la excepción del Arcipreste de Hita, bastante elementales en sus recursos. Lo que prima, durante la Edad Media, son las recreaciones de un marco natural artificial y artificioso, restringido y reducido en los límites del vergel, huerto y jardín, quedando excluido el paisaje en estado libre y salvaje. Y si con Jorge Manrique la naturaleza sigue caracterizada por fines pedagógicos y morales, así como ocurre en el caso de Juan del Encina (con la excepción de algunas escenas paisajísticas percibidas estética y sensorialmente), con el Marqués de Santillana y con Juan de Mena se empieza a desarrollar, aún de forma bastante pobre, un sentimiento por la naturaleza algo más subjetivo y personal.

Con la revolución estética renacentista y la progresiva apropiación del campo por medio de una forma de poblamiento inspirada en el modelo de las *villae* romanas, el solipsismo del huerto cerrado medieval queda eclipsado frente a la valorización del

amplio paisaje marino y montañoso, extendido más allá de las murallas de la ciudad. Heredero directo de Horacio, Petrarca y del *Dolce Stil Novo*, el *locus amoenus* de la lírica garcilasiana será el idílico escenario de los amores entre ninfas y pastores, vividos (y llorados) a la vera de un riachuelo, bajo la sombra de un sauce llorón, e inspirados en paisajes realmente existentes (la orilla del río Tormes, la vega toledana, etc.). Son unos escenarios naturales que, si bien correspondientes a la Arcadia (con sus prados floridos, sus aguas cristalinas y los árboles frondosos), se sitúan en lugares concretos de la geografía hispánica, tamizados por una estilizada idealización, fruto de la influencia clásica e italiana, y obedientes a un descontento de la vida cortesana y a una necesidad de buscar en la genuina sencillez de la naturaleza la añorada Edad de Oro. Mientras que el modelo de referencia de la época protorrenacentista son las *Geórgicas* virgilianas, centradas en el *rus* (“campo”) de los romanos, durante el siglo XVI la atención se va dirigiendo al *saltus* (“espacio silvestre”), cuyo correlato literario son las églogas, o sea, el ámbito de lo pastoril. Y si las églogas de Herrera heredan la visión de la naturaleza de las églogas garcilasianas, a pesar de contar con una mayor riqueza de flores, árboles y plantas, que ya anuncia la estética barroca, las descripciones paisajísticas de San Juan de la Cruz trascienden el ámbito sensorial y espiritualizan la naturaleza, representada como una sola cosa con Dios, de acuerdo con Emilio Orozco: “Ante el paisaje que nos evoca, todos los sentidos se sienten estimulados y con una complejidad de sensaciones superior a la de Garcilaso. En mi opinión, aquí reside el doble milagro de su poesía. [...] La naturaleza y el Amado se han unido en su hermosura” (1968: 100). Cobrando una autonomía y una centralidad sin precedentes, el paisaje llega, transitando por la obra luisiana, a la época barroca, en la que se destaca la pintura paisajística del siglo XVII, con los famosos lienzos de la escuela francesa, italiana, flamenca e incluso española (con José de Ribera). Ahora la naturaleza, a veces desagradable e inhóspita (hasta monstruosa), conoce su apogeo en el bodegón de las *Soledades* gongorinas, volviendo a retomar el cordobés, a partir de sus vicisitudes biográficas, el contraste entre los trajines mundanos de la corte, por un lado, y la vida tranquila y sosegada de los placeres campestres.

Habrá que esperar al Romanticismo, sin embargo, para asistir a una auténtica revolución en la recreación literaria del espacio natural, como reconoce Azorín al afirmar que “el sentimiento amoroso hacia la naturaleza es cosa del siglo XIX. Ha nacido con el romanticismo, poco a poco [...]. Ha surgido el yo frente al mundo; el hombre se ha sentido consciente de sí frente a la naturaleza. [...] Por primera vez, el romanticismo trae al arte la naturaleza en sí misma, no como accesorio” (1975: 14). Las representaciones

artísticas irán adoptando unas proporciones de dramatismo hasta entonces inimaginables, con una naturaleza que puede ser madre y madrastra, retratada por el pincel del pintor, quien se dedica a captar el instante, o bien por la pluma del escritor, quien se hace cargo de transmitirlo en su devenir temporal (Machado *dixit*). Poetas y filósofos de la talla de William Wordsworth immortalizan poéticamente el momento clave de la historia occidental en el cual, a partir de la fusión de naturaleza y cultura, nace el concepto de *paisaje*, al mismo tiempo que lo mide el paso de la prosa de topógrafos y geógrafos del calibre de Alexander von Humboldt (cfr. Bertone, 1999: 46). Cabe tener en cuenta también que el marco natural romántico se describe con una sensibilidad ya presentida, en un siglo bastante pobre en representaciones del paisaje como fue el XVIII, en la poesía de Meléndez Valdés. Si descartamos la finalidad práctica (obtener una reforma agraria) que hallamos en la base de su epístola a Godoy, además de no olvidar las huellas de la concepción neoclásica de una naturaleza que se ciñe al valor didáctico del *delectare et prodesse*, el autor extremeño aparece cautivado, más que por la genérica descripción de las estaciones del año, por los bancos de bruma que recubren las orillas fluviales, pobladas de una rica flora acariciada por la brisa, que “no solamente le producen una deleitable emoción, sino que le ponen fuera de sí” (Peers, 1954: 56). Estamos en el umbral del Romanticismo, época que marca el punto de inflexión, un antes y un después en la recepción sentimental de la naturaleza, culminada en la formulación de la idea de *paisaje del alma*, como puntualiza José Antonio Hernández Guerrero:

¿Y el Romanticismo? Sabemos que la naturaleza no es un “elemento romántico”, como la libertad o, en grado secundario, el subjetivismo, la melancolía y la pasión. Sin embargo, el poeta romántico adopta ante la naturaleza una actitud diferente a la del poeta clásico: la contempla, la tiñe y la colorea con sus propios sentimientos. En ella refleja su temperamento. En caso extremo puede convertirse en parte suya y suele hablar de ella como de su misma alma. El Romanticismo arranca de aquel sujeto que la Ilustración reivindica frente al hombre que el cartesianismo deja en manos del Ser Supremo. La autonomía del sujeto como primer logro del pensamiento ilustrado es fundamental para la concepción que el hombre romántico tiene de sí mismo y en relación con la Naturaleza (2002: 80).

Tras los difuminados paisajes románticos, que alcanzan su máxima expresión en el panteísmo becqueriano, el realismo de la segunda mitad del siglo XIX brindará fieles descripciones de los escenarios naturales, antes de llegar, por una parte, a la representación idealizada y estilizada de la vertiente parnasiana, y, por otra, a la elaboración de los paisajes del alma simbolistas. A cargo de la andariega generación de

98, a la que “duele” la *matria* España, correrá, en cambio, el descubrimiento del topónimo y la exploración de la sobria belleza de los páramos castellanos, según destaca Pedro Laín Entralgo: “Ahí estaban los llanos y las sierras de Castilla, sus graves encinas y sus álamos delicados, hasta que unos cuantos hombres [...] nos hicieron percibir el sentimiento dramático y tierno de su contemplación” (1945b: 42). Entre estos hombres destaca Miguel de Unamuno, cuyas *Andanzas y visiones españolas*, referente clave del paisajismo machadiano, reflejan la trascendencia, íntima y metafísica, de la naturaleza, inaugurada por los renacentistas: “Allí, a solas con la montaña, volvía mi vista espiritual de las cumbres de aquella a las cumbres de mi alma y de las llanuras que a nuestros pies se tendían a las llanuras de mi espíritu. Y era forzosamente un examen de conciencia. El sol de la cumbre nos ilumina los más escondidos repliegues del corazón” (Unamuno, 1957: 55). El amor a la montaña, desarrollado en el ámbito institucionista, será encaminado gracias a la enseñanza del paisajismo pictórico de Carlos de Haes y Aureliano de Beruete, responsables del protagonismo que adquiere ahora un género considerado menor.

Casi todas las caras del polifacético Modernismo hallan cabida, con el neto predominio de la vertiente simbolista, en los escenarios naturales machadianos, poblados por una variada constelación de especies vegetales, que se caracterizan por heredar una serie de motivos de etapas literarias anteriores, de acuerdo con Adela Rodríguez Forteza:

Su amor a la naturaleza lo acercó a muchos poetas y filósofos interesados en esta, pertenecientes a diferentes épocas. De ahí que su interpretación artística de ella sea tan rica y diversa. Esos diferentes modos de sentir y ver la naturaleza lo cautivan a veces y cuando esto coincide con un momento creador, Machado —poeta de verdad— recrea libremente lo que siente. Sin importarle que su visión haya sido diferente en otros poemas. De este modo sorprendemos la influencia de la antigüedad greco-latina en la concepción de la naturaleza como organismo inteligente y el acudir a ella como fuente de serenidad y gozo. Así también la presencia de un naturalismo estoico, de una lección agraria, de un elogio ferviente a formas de vida campesina, de una visión suave y melancólica que tiende a personificar la vida natural; elementos que nos recuerdan el *Beatus ille* de Horacio y la poesía de Virgilio. Al igual que los artistas de la Edad Media, Machado utiliza la naturaleza para extraer de ella lecciones y formar con sus elementos metáforas y alegorías. Al igual que el hombre renacentista, la mira con ojos respetuosos y atentos para arrancarle sus misterios, considerándola un organismo autocreador y divino (1965: 262).

El lirismo paisajístico del sevillano halla, sin embargo, su principal punto de arranque en el entusiasmo por el “arte de observar” el entorno natural surgido a partir del Romanticismo. En esta época es cuando empieza, bajo la mirada de ojos contemplativos

que truecan rocas y prados en marco existencial, a cambiar la forma de percibir el medio físico, sometido a una valoración estética y filtrado por una sensibilidad centrada en sus múltiples significados. Ya no relegado a mero fondo accesorio (tanto en pintura como en literatura), el macrocosmos *exterior* empieza a cooperar activamente con el microcosmos *íntimo*, o sea, con ese componente que el propio Machado define como el “inmediato psíquico, la intuición, cuya expresión tienta al poeta lírico de todos los tiempos” (1279).

En esta nueva concepción del paisaje, dislocado en distintos niveles de percepción e intercomunicado con estados de conciencia generalmente inquietos y atormentados, concurren factores de procedencia norte-europea, sin olvidar el papel crucial de aquel apóstol del interés por el paisaje que fue John Ruskin. Gran importancia, en este ámbito, reviste la formulación, a cargo de Edmund Burke, de la experiencia sensorial de lo *sublime*, definido como “una especie de horror delicioso, una especie de tranquilidad teñida de terror” (1987: 70). La emoción ambivalente de placer y temor, despertada por la contemplación de la grandiosidad del paisaje, sobre el cual vierte sus penas el Werther de Goethe, se halla anticipada en la *concupiscentia oculorum* de Petrarca. El autor del *Canzoniere* abre camino, nunca mejor dicho, a los paseos machadianos, rigurosamente solitarios y meditabundos como los de su predecesor toscano, por los campos castellanos. Al mismo tiempo Petrarca inaugura la pasión machadiana por la montaña, donde lo vemos trepar con esfuerzo solo para disfrutar del espectáculo de la naturaleza, antes de quedarse arrebatado frente a las vistas majestuosas que se aprecian desde la cumbre. Una vez llegado a la cima del monte Ventoux, situado en las proximidades de Aviñón, el toscano hojea el tomo de las *Confesiones* agustinianas y recuerda la importancia de buscar una correspondencia interior al éxtasis exterior; es así como marcará el comienzo de una nueva visión del paisaje, observado en su exterioridad y, al mismo tiempo, iluminado desde la interioridad. A diferencia de la pintura medieval, donde la naturaleza se observa en una dinámica vertical, como cuando Giotto nos hace levantar la mirada para contemplar los montes retratados en la capilla de los Scrovegni, el renacentista italiano, a pesar de emprender inicialmente un análogo recorrido hacia la cumbre, una vez que ha terminado su ascensión, vuelve a bajar la mirada, para observar el paisaje a su alrededor. En esta inversión de la mirada reside la creación del paisaje moderno, un paisaje horizontal, un paisaje de la inmanencia (cfr. Stierle, 1999: 123), en cuyo marco Machado baja aún más la mirada hasta captar lo más nimio de la vegetación. Un paisaje, este de la modernidad, que se ofrece a la contemplación por puro goce estético, sin fines pedagógicos o morales, y tampoco sin ninguna *propaganda fidei*.

Desde mediados del siglo XIX, los elementos del jardín y del *locus amoenus*, de origen clásico y revalorizados por la Arcadia, se sustituyen por los espacios abiertos e incontaminados, gracias a la prevalencia de la influencia anglo-germánica: el bosque o la floresta se convierten en símbolo de una memoria mítica y de la libertad típica de los pueblos celtas y germánicos, a través de una expresión directa y no solo literariamente idealizada. Si se quisiera establecer una analogía con el ámbito pictórico, el cuadro que mejor representaría la dimensión de la exaltación y del *pathos* romántico ante al paisaje es *El caminante sobre el mar de nubes* (1817-1818), de Caspar David Friedrich. Rafael Argullol puntualiza que esta obra “está muy lejos de ser ‘realista’ y más que delante de una contemplación directa nos parece hallarnos ante la contemplación de una contemplación”, puesto que el “hombre de espaldas al espectador [...] sugiere toda la ensoñación del paseante rousseuniano” (1990: 317)¹⁰.

Si a los paisajistas ingleses dieciochescos se podría aplicar la afirmación de Pope, “All gardening is landscape painting”, esta analogía, una vez invertida, podría ampliar su dominio hasta abarcar, en época romántica, tanto la pintura de paisaje como la descripción literaria del mismo: “Toda pintura de paisaje es jardinería”. Dicho de otra forma, toda representación artística del paisaje es cultivo de ejemplares trasplantados a un recinto estético, donde el artista (pintor o poeta) siembra sus motivos y los reduce en un huerto de metáforas parecido al herbario de Rousseau, cuya maestra de observación era la naturaleza. El autor de *La nueva Eloísa* se encuentra en la antesala de las nuevas tendencias románticas y las radicaliza desde su experiencia personal. Por un lado, asiste a la transición del jardín geométrico al jardín paisajista y al descubrimiento de la naturaleza salvaje como fuente de deleite estético. Por otro, la difusión de la noción de lo *sublime* y la participación emocional en la contemplación paisajística confluyen en la posibilidad de buscar en ella símbolos¹¹.

¹⁰ Recuérdese de paso la importancia que, a partir de esta época, adquieren las excursiones, los viajes culturales (como el famoso *Grand Tour*) o los simples paseos, que llevarían a la confesión rousseuniana de haber llegado a sentirse realmente auténtico y espontáneo, a recobrar su verdadera identidad, solo en ocasión de los viajes realizados en soledad, o, mejor dicho, en compañía de sí mismo.

¹¹ Jorge López Lloret recurre a la siguiente metáfora natural para explicar la nueva cosmovisión romántica y el papel que en ella tuvo Rousseau: “El bosque lo llenaba todo. Era un organismo en crecimiento, algo que el siglo XVIII detectó en cada árbol. En el descubrimiento de su nobleza natural, Rousseau jugó un papel importante en el simbolismo humano de que los dotó como hilo conductor de *Emilio*, es decir, del ser humano que crece. Puesto que el árbol simbolizaba la forma natural que se desarrolla desde sí misma, su deformación (como en la geometría de los jardines barrocos) era insoportable, simbolizando asimismo la imposición de los límites que violentaban la especificidad de cada persona. El modelo británico, que explotaba estéticamente las peculiaridades de cada árbol, se extendía por el Continente cuando Rousseau escribía *Emilio*, lo que muestra la potencia cultural de esta imagen. El ser vivo que crece es un árbol, no una máquina, es decir, una serie de relaciones geométricas siempre idénticas a sí mismas, yertas si no es

Cuando la subjetividad romántica viene a suplantar el gusto para la clasificación y la categorización, la nueva sensibilidad pide precisamente al paisaje que le brinde los símbolos más propicios para sus estados anímicos. Y ahí está la naturaleza, siempre generosa, para prestarle su alfabeto icónico (cfr. Ritter Santini, 1999: 87). El paisaje romántico ya no será concebido como un ente objetivable sino como el resultado de una relación subjetiva entre el hombre y el medio en que se desenvuelve.

Antes de entrar de pleno en la temática geobotánica que nos corresponde, atendiendo a aspectos como el modo de poetizar los elementos de la vegetación y el examen fitológico propiamente dicho, consideramos oportuno dedicar un espacio, por un lado, al estudio de la centralidad del tema espacial en la poética de Machado y a su interés por los aspectos nimios de la vegetación; además, es imprescindible revisar los movimientos estético-ideológicos que actúan sobre la creación de sus paisajes líricos (principalmente, el simbolismo, que se aborda en todo un capítulo). Al análisis de estas cuestiones habrá que añadir el examen de la formación naturalista del sevillano, en la que se refleja la influencia pedagógica de la familia, de la Institución Libre de Enseñanza y la adquisición de las nociones de las nuevas ciencias contemporáneas.

1.2. La naturaleza como “alfabeto de la lengua poética” machadiana

*Árboles abolidos,
volveréis a brillar
al sol. Olmos sonoros, altos
álamos, lentas encinas,
olivo
en paz,
árboles de una patria árida y triste,
entrad
a pie desnudo en el arroyo claro,
fuente serena de la libertad.*

Blas de Otero
Pido la paz y la palabra (1955)

por un alma racional que las ocupa. Rousseau rechazaba, pues, el modelo cartesiano: los seres vivos, desde los árboles a los humanos, son cuerpos sensibles que crecen” (2016: 554).

La presente investigación se propone demostrar la centralidad que Machado otorga, a la vez que al ámbito *temporal*, también (o sobre todo) al marco *espacial* y, dentro de este, a la naturaleza. Si bien su poesía es *palabra en el tiempo*, diálogo del hombre con su tiempo y expresión del devenir histórico, no deja de salir de la pluma de quien “abrió de par en par las puertas del campo, y a la vez las del tiempo” (Gullón, 1970: 166), puesto que “las del uno y las del otro eran las mismas” (ibíd.: 167)¹².

Tanto en su reseña al libro *Esencias* de Pilar de Valderrama como en un fragmento de *Juan de Mairena*, hace el poeta una declaración clave, cuyo valor queda corroborado por un interrogante retórico que, pese a referirse metafóricamente a la “naturalidad” del lenguaje poético, podría aplicarse, esta vez al pie de la letra, a la naturaleza como el depósito más genuino de motivos líricos: “Naturaleza es solo un alfabeto / de la lengua poética. / Pero ¿hay otro mejor?” (2116)¹³. Machado ve en el “simple amor a la naturaleza” (1594) y en el amor a lo simple de la naturaleza la verdadera fuente de la poesía, estimando que “en las épocas en que el arte es realmente creador no vuelve nunca la espalda a la naturaleza, y entiendo por naturaleza todo lo que no es arte, incluyendo en ello el propio corazón del poeta” (702).

Hasta el elemento vegetal más nimio y olvidado puede ser objeto de contemplación, de deleite estético o de meditación, pero, antes que nada, es el mejor

¹² La interrelación entre el ámbito espacial y el temporal, que “forman una categoría, como en la realidad que nos rodea” (Rodríguez Forteza, 1965: 147), se hace patente cuando, al soñar “camino / de la tarde” (436), el poeta va trazando unos espacios evidentemente temporalizados, obtenidos incluyendo una dimensión temporal dentro de un esquema espacial. Algo parecido, y aún más complejo, ocurre cuando, en la tercera de las “Canciones a Guiomar”, vemos cómo el tiempo mide el espacio, saltando de un encinar a otro, y, a su vez, cómo el espacio devora el tiempo, engullido por el monstruo metálico que, a través de la representación cinética de un paisaje visto desde la ventanilla de un tren, corre incansable por montes y campos: “De encinar en encinar / se va fatigando el día. / El tren devora y devora / día y riel. La retama / pasa en sombra; se desdora / el oro de Guadarrama” (728). El espacio se presenta generalmente bajo la forma de un paisaje cambiante, dependiendo de las distintas horas del día y del paso de las estaciones, tal como se aprecia en “Los olivos”. La temporalidad intrínseca de la naturaleza, sus “ciclos de muerte y resurrección, figuras del eterno retorno en las estaciones que se sucedían diferentes e idénticas en flor y fruto, en sol y nieve” (Gullón, 1970: 177), se refleja en la representación de todas las épocas del año —con sus evidentes consecuencias sobre el paisaje— a lo largo de los 712 versos de “La tierra de Alvargonzález”.

¹³ Al posicionarse contra los tropos que, “cuando superfluos, ni aclaran ni decoran, sino complican y enturbian” (2117), Machado se decanta siempre por lo “natural”, aludido con la imagen de la rosa juanramoniana que no habría de ser tocada (y retocada): “y alguien, con más ambiciosa exactitud, dirá algún día: No le toques ya más, / que así es la rosa” (2116). Dicho de otra forma, todo lo procedente del entorno natural, que se encuentra en su estado virgen e incontaminado por la a menudo abusiva intervención antrópica, sería fuente y modelo de lo genuino y de lo auténtico. Por esta razón el radio semántico del término “naturaleza” —aplicado por Mairena al ámbito formal de la expresión, que debe ser “justa y directa” (ibíd.) puesto que “las más certeras alusiones a lo humano se hicieron siempre en el lenguaje de todos” (2117)— vuelve a abarcar su significado originario de “madre naturaleza”; esta misma naturaleza es la que ahora presta generosamente al hombre su lenguaje sencillo y le ofrece una valiosa mina de temas líricos.

estímulo para el proceso creativo, descrito, en una entrevista que el poeta concede a Pascual Pla y Beltrán, precisamente con un símil botánico: “Yo dejo caer mis poemas como hojas frescas, como esas hojas de limonero tan relucientes bajo el agua, sin volver sobre ellos; así tengo la impresión de que permanecen tan juveniles como cuando los concebí y creé” (2210). Sin salir de la línea de las comparaciones arbóreas, su poesía se podría más bien asimilar al secular olivo andaluz, protagonista de muchos versos y descrito, en palabras de Mostaza (1949: 626), como aparentemente “pobre en medios” (*significante*) y “rico en resultados” (*significado*):

Como el olivar,
mucho fruto lleva,
poca sombra da (659).

Al perfilarse tan humildes y cotidianos en la expresión como ricos y fructíferos en sus significados, los poemas machadianos entablan un provechoso diálogo entre la “engañosa sencillez” (Gullón, 1967: 381) de una acotada gama temática y la densidad simbólica que esta oculta.

Los paseos al contacto con la cambiante vegetación de las provincias en las que el poeta imparte clases de francés son los que, tomando prestado el título del libro de Francesco Careri, convierten el *landscape* en un auténtico *walkscape*¹⁴:

El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados. Solo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo (2013: 40).

Su vinculación con la porción de territorio que el profesor itinerante va conociendo (o reconociendo), además de la consecuente influencia ejercida sobre su

¹⁴ Los paseos y los viajes, según iremos viendo, son una faceta imprescindible e inseparable del concepto de paisaje, ya que este nace como resultado de la combinación de fragmentos de naturalezas ajenas, prestadas, asimiladas, abandonadas, recobradas y siempre soñadas o recordadas, como demuestran los orígenes de la moderna noción. Si pensamos en los románticos ingleses, fundadores del nuevo paradigma paisajístico, cabe recordar que ellos no hallan su inspiración exclusivamente en la verde campiña británica y en su brumosa atmósfera, sino que unen, mezclan, (re)componen trozos de naturaleza foránea, la de los territorios europeos que van visitando con ocasión del *Grand Tour*. Es lo que ocurre en el caso de nuestro Machado, cuyas descripciones paisajísticas se tejen con los hilos de la memoria, de la recuperación a través del recuerdo, o al ritmo de unos pasos que recorren paisajes siempre nuevos, mirados con los ojos del extranjero (a veces en su propia tierra) o del exiliado.

identidad cultural, queda reflejada en una famosa declaración del año 1938. Cuando le recuerdan a Machado los dos hilos conductores de su obra poética (el tema castellano, definido como “sobrio y austero” y el andaluz, caracterizado por su ser “más lírico e impregnado de sabor popular”), el sevillano se reconoce como “hombre extraordinariamente sensible al lugar” (2278) en donde reside. Las descripciones naturales del poeta que, pese a ser “andaluz de origen y de palabra”, se siente “castellano de corazón y de tristeza” (Barco, 1988: 105), reflejan su “identidad dividida, como andaluz en Castilla y como castellano en Andalucía, siendo el paisaje el referente principal en ambos casos” (Cózar, 2008: 44). Y si el niño sevillano se hace jardinero, llevado de la cálida mano materna por los vírgenes caminos de los vergeles andaluces, el adulto castellano se hace campesino, conoce palmo a palmo los páramos sorianos, donde la única mano conductora será, una vez perdidas su mujer y su tierra adoptiva, la de la trágica soledad del superviviente. Machado, a quien Cesare Segre define como “el más sugestivo evocador de su nativo paisaje andaluz (*Soledades*) y de la Castilla cargada de historia (*Campos de Castilla*)”¹⁵ (1993: 29), hace dialogar “el paisaje de la encina y el paisaje del olivo, con sus nostalgias mutuas” (Vitier, 1993: 314); dicho de otra forma, presta su voz al paisaje de las dos regiones con las que estrechó los vínculos afectivos más perdurables: Andalucía, que ve como un inmenso jardín, y Castilla, que, en cambio, es puro campo.

Pese a ser mistificados por la distancia (geográfica y temporal), los paisajes andaluces brindan una plataforma real, a partir de la cual queda seleccionado, en el bagaje de la memoria, solo lo más denso de su esencia, tal como lo confirma Aurora de Albornoz:

Esa esencia era una fuente, o un ciprés o un limonero. Y al guardar las esencias *fuelle, ciprés o limonero*, se olvidó lo demás: lo que el poeta consideró superfluo. [...] Naranjo y limonero, tan frecuentes en los recuerdos de Sevilla, se presentan ahora sin relación directa con la realidad del pasado sevillano, aunque podríamos adivinar un muy velado trasfondo sevillano en ellos. Son elementos plásticos, grandemente decorativos, de los jardines machadianos. Y a la vez, lo que en ellos invita a gozar de la vida. La naranja sugiere casi siempre el placer sensual. Es quizá la invitación a la experiencia erótica del hoy; el limón —siempre ácido— ha añadido una nota de dolor a la sensualidad dorada del naranjo. El ciprés acentúa siempre la nota melancólica; de muerte, tal vez (1960: 9).

¹⁵ La traducción es nuestra. Versión original: “È interessante che Machado, il più suggestivo evocatore del suo nativo paesaggio andaluso (*Soledades*) e della Castiglia carica di storia (*Campos de Castilla*), sia stato allo stesso tempo il fautore di una europeizzazione del suo paese” (Segre, 1993: 29-30).

Andalucía estará presente como motivo conductor en los versos del poeta-niño, retratado mientras procura alcanzar limones caídos en la fuente de huertos cerrados, o cuando, a la salida del colegio, pasea su alegría infantil por las plazoletas de naranjos, acacias, palmeras y cipreses, sobre cuyos troncos trepan enredaderas de rosas. Andalucía, la de románticas callejuelas que conducen hasta plazas con fuentes melodiosas, rejas con rosales, ventanas con jazmines, geranios y claveles, patios morunos, balcones con macetas de hierbas aromáticas, y, más allá del espacio urbano, campos infinitos de viñedos fecundos y grises olivares.

Por otro lado, un nombre solo: Castilla, la que hizo España y la que la deshizo (Ortega y Gasset, 1967: 67), o simplemente la que no la rehízo (Barbagallo, 2012: 60). Castilla, la de polvorientos encinares, robustos robles y legendarias hayas. Castilla de pinares, la del olmo carcomido y hendido por el rayo, la de los álamos del río y de los chopos del camino. Y si “Andalucía invita a la vida”, según puntualiza José Hierro, “Castilla es la sala de espera de la muerte” (en Machado, 1973: XIX). Y quizás la estancia castellana pudo ser, al menos en parte, la responsable de la nota melancólica y tristonja que marcaría el temperamento, ya de por sí nostálgico e introspectivo, del joven Antonio; para Juan Ramón su amigo “tuvo siempre tanto de muerto como de vivo” (en Gullón y Phillips, 1979: 31), transmitiendo la sensación de estar recién levantado de la fosa.

Durante los cinco años transcurridos en Soria, definida como una “maestra de castellanía” (1801), el sevillano saldrá lentamente de la cárcel del yo, aun sin repudiar tajantemente la introspección y la vena intimista de sus versos anteriores, pero intentando superponer a la mirada hacia *adentro* también una mirada hacia *afuera*. A la vez irá aconsejando a los poetas libar directamente de la fuente floral originaria, poniendo el máximo cuidado en no dar la espalda, como lo hacía la literatura barroca, al mundo natural: “Abejas, cantores, / no a la miel, sino a las flores” (639)¹⁶. Sumado al coro de las voces noventayochistas, ahora cuenta Machado el *sentimiento trágico de la vida* española, y lo hace con el rico imaginario brindado por el adusto y austero paisaje

¹⁶ La más sugerente lectura de esta metáfora floral y entomológica la ofrece Ramón de Zubiría: “El sentido de esos versos es bastante claro. En ellos nos dice Machado que, así como las abejas, para fabricar cera o miel, lo hacen siempre con el néctar que extraen de su contacto directo con las flores, de igual modo el poeta, los cantores, deben fabricar sus poemas utilizando para ello las impresiones frescas y personales que obtengan de su contacto directo con la naturaleza, porque absurdo sería que las abejas pretendiesen hacer miel con la miel, como el poeta hacer arte con el arte. Flores + abejas = miel; naturaleza + poeta = poesía. [...] Resumiendo, podemos ahora decir que, para Machado, la poesía es, por consiguiente, sentir hondo, fruto del contacto directo con lo natural, y expresado todo ello, para que nuestra voz alcance a todos, con claridad” (1973: 150-151).

numantino, convertido en cifra de su nueva responsabilidad regeneracionista. Los campos pobres, yermos y desamparados de Castilla despiertan en él un sentimiento solidario con los labradores y un amor espontáneo por la vegetación más humilde, entre la cual la encina se escoge como la estoica representante del sufrido aguante de los campesinos y el olivo como la fuente principal de su sustento. Las metáforas botánicas empleadas sugieren que la debacle del 98 es un punto de inflexión en el que los restos de la vieja España quedan hundidos, junto a su flota, en las aguas del Pacífico y del Caribe, y puede así emprenderse la reconstrucción de una nación moderna y europeizada. La vegetación de los cerros numantinos borda escudos y trenza artefactos bélicos, los cárdenos alcores adquieren el aspecto de guerreros y centauros flechadores, mientras el Duero traza formas parecidas a curvas de ballesta.

Una vez trasladado a Baeza, rodeado por un monótono paisaje de olivares, mieses, viñedos, habares y alcaceles, la imaginación de quien se siente ahora más castellano que andaluz vuelve una y otra vez a las castas encinas, al olmo que le negó el milagro de la resurrección, a los chopos, que aún llevan grabados nombres y fechas de aniversarios, a los álamos del Duero, bajo cuya sombra se imagina paseando con Leonor, aun a sabiendas de que el cuerpo de ella está debajo de la sombra de otro árbol, el lúgubre ciprés del cementerio soriano. Mientras realiza varias excursiones, tanto por la alta Andalucía (sierras de Úbeda y Cazorla, fuentes del Guadalquivir) como por la baja (Sanlúcar, Rota, Puerto de Santa María y, evidentemente, Sevilla), no se olvida de pedir a su *buen amigo* soriano que suba al Espino para depositar los primeros lirios y rosas de la primavera sobre la tumba de su mujer.

Con el equipaje botánico del Duero y del Guadalquivir, llegará Machado a Segovia, donde vuelve a pisar la tierra de Castilla. Esta no es, sin embargo, la Castilla de Leonor, sino la Castilla de Guiomar, la mujer-diosa cuya fisicidad reemplaza en parte la espiritualidad de la esposa-niña, y cuya mano madura le acompaña en sus paseos por la alameda del Eresma y los parques de Segovia. Al pie del amado Guadarrama y a unos mil metros de altitud sobre el nivel del mar, esta otra ciudad castellana brinda al profesor recién llegado nuevos escenarios para sus caminatas: los suntuosos jardines del Alcázar, las fuentes y los árboles del Paseo del Salón, los jardinillos de San Roque y, más allá de las murallas, sus campiñas, cerros y pueblos llenos de historia. Inaugurando una nueva etapa de su geografía lírica y espiritual, llega Machado a la ciudad del acueducto con la mente llena de imágenes confusas, donde el limonero sevillano baila a compás con la encinilla soriana, y el campo de Baeza brilla debajo de la luna llena. Otra vez Castilla, y

ahora Andalucía en Castilla. La vegetación sigue ofreciendo al poeta el mejor material para comunicar sus penas, pero también, cuando las tiene, sus esporádicas ocasiones de alegría. Es este el caso, por ejemplo, de la vegetación florecida con la que celebra la proclamación, desde el balcón del Ayuntamiento segoviano, de la Segunda República, finalmente llegada, después de muchas horas de trabajo, junto a las primeras hojas de los chopos y las últimas flores de los almendros:

¡Aquellas horas, Dios mío, tejidas con el más puro lino de la esperanza, cuando unos pocos viejos republicanos izamos la bandera tricolor en el Ayuntamiento de Segovia!... Recordemos, acerquemos otra vez aquellas horas a nuestro corazón. Con las primeras hojas de los chopos y las últimas flores de los almendros, la primavera traía a nuestra República de la mano. La naturaleza y la historia parecían fundirse en una clara leyenda anticipada, o en una canción infantil (2332-2333).

La armónica síntesis entre tiempo de la Historia y espacio de la Naturaleza culminará, en ese 14 de abril de 1931, en la experiencia de una República saludada por el poeta desde la ciudad del Eresma, “explicándose así los almendros finales en floración (porque de ser tierra mediterránea...) y las iniciales hojas de álamos y chopos que en tierra segoviana contemplaba” (Guereña, 1990: 242).

De Segovia a Madrid, y de Madrid al pueblo levantino de Rocafort en el que el poeta acaba confinado, y donde los naranjos, jazmines, rosales y limoneros le brindan una vegetación no tan distinta de la del paisaje andaluz, como en sus propias palabras puede apreciarse:

Rocafort, asentado sobre el declive de un cerro enano, tiende largamente sus pies al cercano mar donde las espumas marinas se confunden con las jaspeadas barcas pescadoras. La tierra fulge verdes rabiosos, amarillos tonantes y acalorados sienas, cruzado de continuo —de día y de noche— por ese rumor fresco que tiene el agua de las acequias. Esto son los pies de Rocafort. Su frente está coronada por un pinar menguado; de su hombro diestro baja en las noches del estío el azahar de los naranjales, cuyos huertos han ganado los hombres horadando en la piedra, a fuerza de sudosos sacrificios: sangre, trabajo y tiempo (2205-2206).

En este paraíso sensorial, el sevillano tiene la sensación de haber vuelto a pisar el suelo natal cada vez que la brisa del Mediterráneo le trae, sentado en el jardín de la hermosa Villa Amparo, “las fragancias vírgenes y muertas” (433) de la niñez sevillana, tal y como lo cuenta Pla y Beltrán: “En este Rocafort levantino moró Machado algunos

meses. Ocupaba un bello chalet en la parte baja del pueblo, con un huerto de jazmines, de rosales y limoneros. Este paisaje, en el crepúsculo de su edad, le recordaba su niñez en Sevilla” (2206). Desde el *mirador de la guerra*, “a la sombra de aquellos limoneros cuajados de amarillos frutos” (ibíd.), el “poeta telúrico y campesino” (Macri, 1993: 70) escribirá sus últimos versos paisajísticos.

1.3. Del *topos* al *logos*: el poeta como “médium de la naturaleza”

Paisaje y sentimiento —modalidad psicológica— son una misma cosa; el poeta se traslada al objeto descrito y, en la manera de describirlo, nos da su propio espíritu.

Azorín
“El paisaje en los versos” (1912)

“El paisaje somos nosotros: el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus tártagos” (1975: 36), decía el Azorín de *El paisaje de España visto por los españoles* (1917); pero son palabras que habría podido pronunciar el propio Machado. Así como habría podido articular la siguiente opinión, esta vez recogida en *La voluntad*, acerca del lazo indisoluble entre la naturaleza, convertida en paisaje por la mirada humana, y el complejo mundo emocional del artista, quien la (re)crea, le da forma y significado y, más que describirla, la interpreta: “Lo que da la medida de un artista es su sentimiento de la naturaleza, del paisaje... Un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la emoción del paisaje” (Azorín, 1968: 130). Dispuesto a penetrar y “explicar”, como dicen los versos de Federico García Lorca, el enigma de la naturaleza “por medio de palabras”¹⁷, Machado es consciente de que la naturaleza se convierte en paisaje, como apuntan Fernando Aliata y Graciela Silvestri, cuando hay, por un lado, “un punto de vista

¹⁷ Este fragmento del poema “Sobre un libro de versos”, de Lorca, nos ha parecido especialmente significativo porque refleja perfectamente tanto la idea del *emocionado fanal* y del *paisaje del alma* simbolista como la función especial del poeta-vidente a la que se refería Swedenborg, como veremos más adelante: “El poeta es el médium / de la Naturaleza / que explica su grandeza por medio de palabras” (García Lorca, 2002: 442)

y un espectador” y, por otro, “un relato que dé sentido a lo que se mira y experimenta” (2001: 10).

Cuando “el espectáculo de lo exterior se junta con el movimiento íntimo”, destaca Pierre Darmangeat, “el ángulo de vista se va modificando y el espectáculo cambiando de forma. Pero ello no significa que tienda a desaparecer” (1969: 41). De hecho, el paisaje real nunca desaparece en los versos machadianos, sino que, una vez integrado en él también el paisaje anímico del autor, constituye la fuente principal de creación, de acuerdo con el dictado maireniano:

Porque si el artista ha de crear, y no a la manera del dios bíblico, necesita una materia que informar o transformar, que no ha de ser —claro está!— el arte mismo. Porque existe, en verdad, una forma de apatía estética, que pretende substituir el arte por la naturaleza misma, se deduce, groserísimamente, que el artista puede ser creador prescindiendo de ella. Esa abeja que liba en la miel y no en las flores es más ajena a toda labor creadora que el humilde arrimador de documentos reales, o que el consabido espejo de lo real, que pretende darnos por arte la innecesaria réplica de cuanto no lo es (702-703).

A pesar de conservar su perfil de aparente cotidianeidad, los jardines, las fuentes, las plantas y los campos machadianos son caldeados en los “yunques y crisoles” (482) del alma de su creador y cuentan la historia de una interioridad, especular y laberíntica, esbozada en una zona liminal donde se desdibujan los confines entre mundo exterior y mundo íntimo. Las visiones de la naturaleza son el resultado, en los versos del sevillano, de observaciones tamizadas por un mecanismo de subjetivación, a la vez que nacen de la proyección de las emociones, ocultas en el habitáculo de “la honda cripta del alma” (474), sobre la realidad del entorno fitológico. “Usted va por dentro”, le dijo Machado al amigo Juan Ramón, pero esta expresión podría aplicársela, como precisa Gullón (1987: 13), a sí mismo, creador de una poesía que brinda a sus lectores una doble perspectiva: por un lado, unas notas paisajísticas; por el otro, los sentimientos e impresiones que este mismo paisaje suscita o que en este paisaje simbólicamente se reflejan¹⁸.

¹⁸ En su libro sobre el simbolismo, José Olivio Jiménez explica el funcionamiento de los “simbolizadores”, y de las relaciones entabladas entre estos y el estado emocional del sujeto, a partir de los versos del poema LXX de Machado: “...ante un simbolizador E nos conmovemos, sin más, de un modo C, y solo si indagamos la emoción C (cosa sobrante desde la perspectiva poética o lectora), hallaremos el *elemento significativo* C o simbolizado, que antes no se manifestaba en nuestra conciencia por estar implicado y cubierto por la *emoción* C de que hablamos. La *emoción* C, que el simbolizador nos causa, es envolvente e irracionalmente implicadora de un *significado* C que se nos oculta (1979: 79).

1.3.1. Los emocionados fanales: *el paisaje del alma*

*No sois vosotras, dulces ramas
rojas las que os mecéis
al viento lento, es mi alma.*

Juan Ramón Jiménez
La estación total (1946)

Fruto de una pluma “puesta al extremo de un brazo que lleva al otro extremo las congijas de un corazón” (Ortega y Gasset, 1979: 350), la poesía machadiana se nutre en la simbiosis de paisaje íntimo y paisaje exterior, puesto que, como explica Carlos Beceiro, el paisaje es “el espacio idóneo para proyectar un estado de ánimo” (1984: 18). Heliodoro Carpintero explica a su vez que “cada paisaje tiene su alma” y reconoce que, “si se ha podido decir que todo paisaje es un estado de conciencia —desde el punto de vista del artista—, no es menos cierto que a todo paisaje corresponde un alma colectiva en los hombres que lo pueblan y viven” (1943: 125). De ahí que el hombre dialogue con la naturaleza como si de un ser vivo se tratara, “como si estuviese conversando con otra persona de sentimientos afines” (Barbagallo, 2012: 67). Una vez considerado el paisaje como la porción de la naturaleza sometida a los ojos del hombre, se debe tener en cuenta, de acuerdo con Aurora de Albornoz, que si “ese hombre es un artista, no solo capta, sino que además interpreta y transmite” (1960: 9). En este proceso hermenéutico y comunicativo —concluye la autora—, “lo subjetivo se impone por fuerza” (ibíd.), quedando reflejado en las transfiguraciones operadas por el que Machado define como “el temblor momentáneo de un alma singular” (1637).

Aun siendo heredero del *paisaje de alma* de ascendencia romántica¹⁹, el paisaje simbolista radicaliza el enfoque subjetivo y la íntima compenetración del poeta con la naturaleza, cuyos latidos están sintonizados con “la misma hora de [su] corazón” (622). Cabe tener en cuenta, además, que, a pesar de ser “el corazón”, en palabras del propio poeta, el agente protagonista que, “enfrente del paisaje, produce el sentimiento”, dicho

¹⁹ Preocupado por la amenaza esclavizadora del industrialismo y de la técnica, Machado recorrerá la senda contraria a la transitada por el Realismo y escogerá el camino hacia la naturaleza, en línea con los ideales sentimentales e irracionistas románticos. Asimismo heredará del Romanticismo la propensión por la dimensión nocturna y crepuscular, escenario predilecto de sus ensimismados paseos al contacto con el paisaje y, a la vez, propiciadora de sueños y recuerdos.

sentimiento surge siempre en empática “congoja de otros corazones enteleridos en medio de la naturaleza no comprendida” (1310). Obsesionado con el anhelo de despertar emoción y facilitar la comunicación de esta misma, Machado refleja la necesidad de comunicar el sentimiento producido al contacto con la naturaleza en el ejercicio que Mairena pide a sus alumnos, basado en la redacción de un poema en octavillas sobre “El huevo pasado por agua”. Ninguna de las imágenes empleadas por los estudiantes para transcribir poéticamente dicha operación culinaria (llama azulada, infiernillo de alcohol, agua hirviente, vasija de metal, etc.) parece convencer al profesor, puesto que ninguno de ellos ha conseguido *sentir* realmente el proceso de cocción, vivirlo por dentro, experimentar *simpatía* por el huevo, siendo este, en última instancia, “la intuición central de nuestro poema, de la cual deberíamos haber partido” (1937). Lo explica de forma precisa Víctor García de la Concha, cuando hace hincapié en que “el lenguaje solo *comunica* cuando transporta una intuición que ha brotado no del puro intelecto, sino del bloque psíquico en su totalidad” (1990: 29).

De ahí que la trayectoria biográfica del *hombre* Antonio, en armonía con las consiguientes respuestas emocionales del *poeta* Machado, aparezca plasmada, tomando prestada la feliz expresión de Dámaso Alonso, en los “emocionados fanales”²⁰ que, definidos por Geoffrey Ribbans como momentos “de emoción o de visión, cuajados ya en molde permanente e intransferible” (2006: 144), han sugerido el título del presente apartado. Estos cuadros paisajísticos, donde quedan atrapadas las fugaces intuiciones y sensaciones del momento, encuentran su inspiración en imágenes como la del “mago fanal de oro transparente” (438), sugerida por el bosquejo de un atardecer estival sobre la somnolienta ciudad del poema XIII. Un claro ejemplo de lo que el poeta del 27 define como “fanal”, es decir la imagen de “algo que se abre y se profundiza, de un espacio que se abre y se ilumina” (1962: 174), lo hallamos en la segunda composición de “Galerías”. Abierto *in medias res* y situado en las lejanas regiones del sueño, el “fanal de lluvia / y sol” (473) envuelve todos los elementos del paisaje enumerados cuidadosamente, lo que enlaza la perspectiva onírica con la percepción vigilante, por un lado, y activa el proceso de exteriorización del estado anímico, por el otro. Se perfila ante nuestros ojos una imagen que “posee la estaticidad del lienzo y la desrealización de la visión interior”, conseguida “con la levedad de una nube que se desgarras o la sugerencia apenas perceptible de ínfimos

²⁰ Dámaso Alonso observa que “es curioso que no se haya dicho que una característica casi constante de Machado es esa: la apertura ante el lector de sus iluminados y emocionados fanales” (1962: 174).

matices como el brillo cromático del iris o la lluvia que envuelve como fanal” (León, 2002).

Si el imaginario botánico constituye un medio para comunicar un determinado estado psicológico, a su vez esta condición anímica acaba transformando aquella parcela de naturaleza, como explica Sánchez Barbudo:

La emoción que se va revelando, expresada en términos de paisaje, queda así, claro es, estrechamente ligada al lugar descrito; y a la inversa, el cuadro que nos va pintando, dada la carga sentimental, las acumuladas sugerencias emocionales que llevan las palabras con que describe, sin dejar de ser real, se convierte pronto en *paisaje del alma*. Paisaje que para nosotros, como para él, destila sentimiento (1981: 33).

La simbiosis con la naturaleza —en la que “intimidad y exterioridad se complican hasta formar un tejido único” (Mostaza, 1949: 641)— genera un peculiar juego de espejos entre el paisaje exterior, que Pedro Cerezo Galán describe como un “desvanecimiento del mundo como mero reflejo del yo”, y el paisaje íntimo que, en cambio, aparece como un “desvanecimiento del yo en su interior laberinto” (1993: 190). El equilibrio entre estos dos ámbitos antagónicos, “el mundo como recinto de la interioridad” y “el recinto de la interioridad como mundo, como *el mundo*” (Gutiérrez-Girardot, 1969: 76-77), es bastante precario, como explica el propio Machado en el Prefacio a la segunda edición de *Campos de Castilla* (1917):

Somos víctimas —pensaba yo— de un doble *espejismo*. Si miramos *afuera* y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez, y acaba por disipárenos cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de *fuera*, y es nuestro mundo interior, nosotros mismos, lo que se desvanece (1594).

Puesto que el lector no llega a comprender el mecanismo que regula esta compleja dinámica, se queda en la duda, y tan solo es capaz de reconocer que “*paisaje y alma*, en el poema, coinciden, se entrelazan, se funden casi hasta ser una misma cosa” (Sánchez Barbudo, 1981: 22-23). Y, según confirma Ramón de Zubiría, “esa función de las dos visiones no dejaba de confundir, en ocasiones, al propio poeta; el cual, no sabiendo ya si lo que miraba dentro era lo que venía de fuera, o viceversa” (1973: 88), llega a preguntar directamente a los paisajes personificados, como lo hace en el famoso dístico de “Campos de Soria”: “me habéis llegado al alma, / ¿o acaso estabais en el fondo de ella?” (516). Y

tampoco puede evitar identificarse, en “La tierra de Alvargonzález”, con las “tierras pobres, tierras tristes, / tan tristes que tienen alma” (536), pese a su desolación y miseria material no menos que espiritual. A pesar de ser parajes baldíos y solitarios, no más que unos “pobres campos malditos”, Machado los ama, los compadece, los llora e incluso los deplora, definitivamente los siente y reconoce como los “pobres campos de [su] patria” (ibíd.). Aunque concebida, en palabras del propio autor, como “una honda palpitación del espíritu”, su poesía nace como “respuesta animada al contacto del mundo” (1953), puesto que, como puntualiza Zubiría, esta no deja de ser “fruto del contacto directo con lo natural” (1973: 151). La respuesta ante el estímulo del mundo real debe de ser “animada” —es decir conciencia viva y vigilante— debido a que, si no fuera compartida cordialmente, su poesía se presentaría, dicho con la metáfora botánica de Alfonso Guerra, como “pura cucaña, todo lo embellecida que se quiera, pero poste al fin sin raíces, ni ramas ni frutos” (1990: 143).

Y si es verdad que, de acuerdo con su autor, *Soledades* es “el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico” (1207)²¹, se debe tener en cuenta que este poemario no solo comunica una “honda palpitación”, sino que brinda también, junto al “espíritu”, la imagen material del “mundo” (1593) que provoca las animadas respuestas del poeta. Capaces de alumbrar la memoria con su potencial evocador, los paisajes de *Soledades* son, en palabras de Aurora de Albornoz, “imaginarios con base real” (1960: 9), en el sentido de que, pese a ser realmente existentes, acaban desdibujándose en el recuerdo y en el sueño.

Machado, sin embargo, parece cada vez más insatisfecho de los demonios oníricos que deforman ilusoriamente los paisajes de su primer libro y no acaba de comulgar, según confiesa en la reseña a *Arias tristes* de Juan Ramón (1904), con las “sensaciones narcóticas” (1471) experimentadas en el marco de “paisajes otoñales, donde abunda la indecisión crepuscular aun en las horas de pleno sol” (1469). El sevillano no quiere resignarse a “que el poeta sea un hombre estéril que huya de la vida para forjarse quiméricamente una vida mejor en que gozar de la contemplación de sí mismo” (1470). Este anhelo de “despertar”, para poder finalmente ver y explorar la naturaleza en toda su poliédrica concreción, se vuelve a confirmar, veinte años después, en “Reflexiones sobre la lírica”:

²¹ ¿Recordaría Machado, se pregunta María del Pilar Palomo y con toda la razón, que *Ninfeas* y *Almas de violeta* habían aparecido justo dos años antes? (en Machado, 1979: 18).

Supongamos por un momento que el hombre actual ha encontrado sus ojos, los ojos para ver lo real. Los tenía en la cara, allí donde ni siquiera pensó en buscarlos. Esto quiere decir que empieza a creer en la realidad de cuánto ve y toca. [...] Su mundo se ilumina, quiere poblarse, no de fantasmas, sino de figuras reales. Este hombre no puede ya definirse por el sueño, sino por el despertar (1656-1657).

Este giro de su poética se da, como sabemos, tras el contacto con la “tierra esquelética y sequiza” (505) de Soria, que viene a suplantar “la exhumación enfermiza de los cipresales, de los naranjales domésticos, transfigurados por el recuerdo” (Caravaggi, 1969: 99). Entre los yermos campos castellanos el poeta tiene a su disposición los ingredientes botánicos adecuados para saltar la tapia del macro-jardín de *Soledades*. Y ahora vienen las preguntas: ¿de qué forma se realiza este salto? ¿En qué medida y con qué resultados? Y, finalmente, lo que más importa, ¿se conseguirá llevar a cabo el propósito de objetivación paisajística?

Para empezar a formarnos una idea de cuál será el camino que Machado va a recorrer en su nuevo libro, conviene recordar los versos de “Orillas del Duero”, la composición que, pese a escribirse tras la toma de posesión de la cátedra en Soria, en mayo de 1907, se incorporará en la segunda edición de *Soledades*. Estamos ante una pieza fundamental de transición, porque va preparando el terreno hacia el nuevo enfoque de *Campos de Castilla*, en virtud de la recreación de un paisaje destinado a convertirse en arquetípico. Fiel a su programática declaración de desprecio de “las romanzas de los tenores huecos” (492), Machado retrata sobriamente el frágil despertar de la vegetación soriana, destacando unos pinos, cuyo temprano verdor se va difuminando, en la lejanía, en tonalidades azuladas, hasta confundirse con la fila de chopos de la carretera y de las márgenes fluviales; al mismo tiempo unas florecitas van añadiendo discretas pinceladas de color a la mancha del paisaje:

Pasados los verdes pinos,
casi azules, primavera
se ve brotar en los finos
chopos de la carretera
y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente.
El campo parece, más que joven, adolescente.

Entre las hierbas alguna humilde flor ha nacido,
azul o blanca. ¡Belleza del campo apenas florido,
y mística primavera!

¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera,
espuma de la montaña

ante la azul lejanía,
sol del día, claro día!
¡Hermosa tierra de España! (435)

Se puede apreciar cómo la espontánea exclamación —sugerida por el estrecho vínculo, resaltado por el encadenamiento y el quiasmo, entre la naturaleza en flor y la primavera que la hace brotar— es el evidente reflejo de la adhesión emocional del observador, que se sobrepone a la aparentemente objetiva enumeración de los elementos de la vegetación. El tono sentimental, enfatizado por los signos de admiración enmarcando los chopos de la carretera y los álamos ribereños, la ausencia de verbos y la función connotativa (oculta detrás de la aparente referencialidad) de la expresión tautológica (“sol del día, claro día”) prepara el terreno para la conmoción patriótica del cierre (“¡Hermosa tierra de España!”).

El amor por la patria, por su paisaje y paisanaje, estalla como un grito, con evidente guiño a esa generación del 98 que recorrió, sintió y representó España y su naturaleza, lo que es índice del deslumbramiento estético y del afianzamiento ideológico de un autor que nombra poéticamente su país por primera vez, según destaca Concha Zardoya: “Machado se siente conmovido de fervor ante este paisaje que, al final del poema, se agranda —magnificado— hasta devenir paisaje total de España. El ‘camino blanco’, con chopos y álamos, se proyecta sobre la inmensidad geográfica española: ‘¡Hermosa tierra de España!’” (1964: 80).

A partir de su mismo título, perfectamente apropiado para un libro compuesto como un verdadero himno a la “hermosa tierra de España”, empieza a tomar forma un mundo que tiene nombre propio: Castilla. Y, a través de Castilla, concebida como microcosmos de todo el país, se relata el drama de una España que “está viendo pasar, bajo la frente [...] / cual pasa del ahogado en la agonía / todo su ayer vertiginosamente” (592), lo que impulsa al poeta a abandonar el ensimismamiento del libro anterior y abrirse a la realidad circundante. Es de sobra conocido que buena parte de la crítica ha interpretado *Campos de Castilla* como un libro puramente descriptivo, marcado por un tono épico, que surge de un paisaje a veces imponente e inquietante pero más a menudo familiar y amigo. Es esta la razón por la cual se ha intentado demostrar que hay un cambio, incluso una ruptura, entre *Soledades* y *Campos de Castilla*: aquel se presenta como un

libro de poesía subjetiva e intimista²², mientras que este es un libro de poesía realista y volcada hacia *el otro y lo otro*.

Sin embargo, el primer poema soriano, con toda la carga emocional que lo envuelve, deja abierta la duda: ¿logrará Machado, en *Campos de Castilla*, la tan anhelada desubjetivación o, en cambio, paisaje y alma seguirán yendo de la mano?

1.3.2. *Hacia el alma del paisaje: un frustrado intento de desubjetivación*

Pensar es deambular de calle en calleja, de calleja en callejón, hasta dar en un callejón sin salida. Llegados a este callejón pensamos que la gracia estaría en salir de él. Y entonces es cuando se busca la puerta al campo.

Antonio Machado
Juan de Mairena (1934-1936)

Durante los años transcurridos en la que Tere Medina-Navascués define como “la más alta torre almenada de Castilla la Vieja” (2003: 101), el poeta, más propenso a la naturaleza que al arte, no muestra especial interés por los monumentos románicos y góticos de esta ciudad-fortaleza entre antiguas murallas. Prefiere dirigir su atención a los paisajes rupestres y a los árboles de los campos adustos donde escribe su “intrahistoria”, en palabras del propio autor, “la poca gente / —¡tan poca!— sin librea, que sufre y que trabaja, / y aún corta solamente su pan con su navaja” (654). Vibra en los versos de *Campos de Castilla* una potente crítica de la realidad de esta tierra (y, por extensión, de España entera), expresada a través de la adhesión a los ideales regeneracionistas defendidos por los más destacados intelectuales de la época, antes de que la perspectiva machadiana se radicalice hacia posiciones populistas bien visibles en la edición de 1917. Unamuno, Azorín, Baroja y, claramente, Antonio Machado, comparten una análoga

²² A diferencia de muchos críticos, que interpretan los escenarios naturales de *Soledades. Galerías. Otros poemas* como meras representaciones simbólicas o, por el contrario, los ven como expresiones de pura poesía paisajística, nosotros nos decantamos, con Antonio Sánchez Barbudo, por una lectura a medio camino entre las dos anteriores: los paisajes de la primera colección machadiana son *reales*, aunque siempre filtrados por el subjetivismo del sentimiento, de la ensoñación y del recuerdo.

actitud crítica frente a la decadencia del presente y, a la vez, profesan un amor incondicional a la humilde y valiente tierra castellana, en la que confían para activar un proceso de reconstrucción o rejuvenecimiento del país.

Ocupado y preocupado por la realidad exterior, meticulosamente anotada “como si se tratara de un novelista de la generación galdosiana” (Beceiro, 1984: 20), el poeta relata la historia de su patria, la invoca y la reprende, para que por fin esta despierte, tras el Desastre, de su obstinado sueño colonial, según puntualiza Barbagallo: “Aquí la tristeza de Machado no se vuelca hacia sí mismo, no es una autocompasión, una ‘self-pity’ como en *Soledades*, sino que es una tristeza sentida por España. A don Antonio, como a don Miguel de Salamanca, ‘le duele España’” (2012: 33). Como apunta Margaret Persin, los poemas del paisaje numantino —especialmente los que se construyen según las pautas métricas del romance²³— transmiten “una versión de la imagen de España de la época de Machado semejante a la idea de ‘intrahistoria’ definida por Miguel de Unamuno” (1999: 101)²⁴. Es evidente la aproximación ideológica y poética machadiana al autor de *Paisajes del alma*, que vio en la naturaleza castellana el pretexto más adecuado para sus meditaciones históricas y éticas, además de la posibilidad de “perforar el ensimismamiento estetizante simbolista y modernista con el fin de permitir transividad hacia el mundo” (Jiménez Heffernan, 2004: 276).

Esta “transitividad hacia el mundo” empieza a apreciarse en la citada composición que, encabezada por un título casi idéntico a las otras dos piezas de *Campos de Castilla* que retratan el paisaje de las orillas del Duero, implanta el patrón básico del siguiente poemario. En estos versos Machado va anotando una serie de detalles relativos a las distintas ramas incorporadas bajo la genérica etiqueta de “historia natural”, basando su esmerada representación geográfica, botánica, zoológica y climatológica en

²³ El romance es la estructura formal que, si antaño se reveló como un vehículo privilegiado para cantar las gestas épicas de héroes históricos y legendarios, ahora será adoptado principalmente para resaltar “el deterioro histórico que ha experimentado el país” (Jeréz-Farrán, 1990: 199).

²⁴ En el que puede considerarse uno de los manifiestos programáticos del movimiento regeneracionista, es decir, el conjunto de ensayos recogidos bajo el título *En torno al casticismo*, ya se percibe la entusiasta admiración de Unamuno por aquella tierra ilimitada, poblada por elementos vegetales detalladamente descritos: el trigo verde, los rastrojos amarillentos, la procesión monótona y solemne de las oscuras encinas, las copas homogéneas de los pinos, las flores amarillas de las árgomas y las rojas de los brezos, que resaltan sobre las hojas verdes del helecho, las hierbas pobres, el rudo cardo y la perfumada retama. Todos ellos componen una armoniosa guirnalda ante los ojos admirados de don Miguel, que proyecta su espíritu triste y orgulloso sobre aquella tierra árida y uniforme: “¡Ancha es Castilla! ¡Y qué hermosa la tristeza reposada de ese mar petrificado y lleno de cielo! Es un paisaje uniforme y monótono en sus contrastes de luz y sombra, en sus tintas disociadas y pobres en matices. [...] No es una naturaleza que recree al espíritu. [...] No hay aquí comunión con la Naturaleza, ni nos absorbe esta en sus espléndidas exuberancias; es, si cabe decirlo, más que panteístico un paisaje monoteístico este campo infinito, en que, sin perderse, se achica el hombre, y en que se sienten en medio de la sequía de los campos sequedades del alma” (1968: 810).

informaciones concretas sobre la vegetación y las aves típicas de aquella época del año (cfr. Terry, 1973: 18). El marco natural que ha inspirado este primer poema soriano que, según puntualiza Ribbans, se presenta como “topográfico y descriptivo sin dejar de ser emotivo” (en Machado, 1983: 97), constituye el escenario habitual de los paseos del sevillano: la ribera del Duero desde el monasterio de San Polo (entre cuyas huertas y muros cobra vida la leyenda becqueriana “El Rayo de Luna”) hasta la ermita de San Saturio (levantada sobre una gruta eremítica visigoda), con la vieja ciudad a sus espaldas, entre la colina del Mirón y el castillo elevado en su cerro gemelo.

Discípulo de la escuela impresionista antes que de la realista, el “poeta paisajista”, puntualiza Bernard Sesé, emplea, en este giro hacia lo objetivo y lo descriptivo, una paleta “más rica y matizada” y un “dibujo [...] más firme” (1980: 219). Si bien su “su mirada [...] se vuelve más deliberadamente hacia las cosas externas” (ibíd.), la desolación de los páramos sorianos impulsará la poetización de la intrahistoria y la interiorización de su vegetación pero cargándola de nuevos significados²⁵. No olvidemos que los campos castellanos son, como viene a confirmar José Luis Aranguren, el “alma de Antonio Machado” (1949: 389), lo que justifica que el sevillano siga retratando en Soria un *paisaje del alma*, si bien de un alma colectiva, tal y como apunta Rafael de Cózar:

La capacidad adquirida por Machado en su obra poética primera de poner luz impresionista a los sueños, a los fantasmas íntimos, se ha trasladado ahora, en la segunda década del siglo, a la contemplación del mundo real, y lo hace mediante detalles nítidos, a menudo de luces y colores fuertes, detalles que pueden confundirse para algunos con una óptica objetiva, cuando en el fondo sirven, a modo de mosaico, para esa visión global que le lleva incluso a concluir en una interpretación crítica. El paisaje en sí mismo, resuelto en rápidas pinceladas, sirve ahora como contexto de lo humano, lo que implica que si antes se describía a través del yo, y reflejaba el estado de ánimo del poeta, ahora sirve para explicar el nosotros (2008: 43-44).

²⁵ El noventayochista irá coqueteando, de modo cada vez más desenvuelto, tanto con las preocupaciones regeneracionistas (y, después, populistas) como con las reflexiones filosóficas, reflejadas en la prosa dispersa, a su manera informal y bienhumorada, en la prensa española del primer tercio del siglo XX. El proceso será gradual, constituyendo en este camino un hito importantísimo la etapa soriana, que “le ayudará a despojarse del manto modernista de que se hubiera podido impregnar, inyectándole, con los aires de la meseta, el tono lírico más puro y austero que desde Bécquer acá ha tenido la poesía española” (Núñez, 2008: 142). En virtud de su total integración en el contexto en el que se elaboran, los poemas de *Campos de Castilla* se sitúan en cada momento a la altura de las circunstancias, tanto estéticas como históricas, al hacerse cargo de las iniquidades y contradicciones de su tiempo.

Y si también Beceiro confirma que los paisajes castellanos, a pesar de parecer “más agrios, más denunciadores”, siguen siendo “‘paisajes de alma’, según la denominación unamuniana” (1984: 101), por su parte, Ribbans corrobora el fracasado intento de desubjetivación a que hace referencia el título del epígrafe:

No nos hemos de engañar, sin embargo, pensando que se trata de una visión objetiva de España, por hondo que sea el respeto manifestado por la realidad externa de la naturaleza. Varios factores militan constantemente contra una visión puramente imparcial, aun cuando esta fuera teóricamente factible. En el caso de Machado, no intenta siquiera huir de una aportación subjetiva. Adopta más bien un procedimiento especial. En sus inicios suele separar la realidad que describe, a la cual se aproxima en lo posible con una visión concreta y exacta, de sus reacciones personales, que se van infiltrando poco a poco dentro de esta realidad a medida que se desarrolla el poema (2006: 159).

A pesar del nuevo viraje de su poética, que se propone una mirada del entorno con un grado mínimo de implicación emocional, Machado no logrará evitar el desapego anhelado, razón por la cual podrá apreciarse cómo los *emocionados fanales* proyectan su halo de luz también sobre los versos del nuevo poemario, en el que el paisaje castellano se presenta como “un medio de autoproyección y una autocontemplación” (Cardwell, 1989: 17). Asimismo Andrew Debicki señala la encriptada presencia del “yo” machadiano, que, pese a ser menos evidente que en el libro anterior, no deja de ser perceptible:

Muchos de los poemas descriptivos de *Campos de Castilla* crean una impresión de mayor objetividad que los de *Soledades, galerías y otros poemas*. El yo personal cobra menor importancia y el énfasis cae más en la realidad contemplada, la cual muchas veces alude a la situación de España. Pero igual que en el libro anterior, las descripciones de la realidad externa sirven siempre para comunicar significados internos, si bien estos ahora tienen que ver con asuntos históricos más que personales (1977: 171).

Las preocupaciones de orden histórico o social, desde luego, no son ajenas al ámbito íntimo en el que se gestan, lo que explica las afinidades detectadas en libros tan aparentemente distintos como *Soledades* y *Campos de Castilla*, según entiende Carlos Blanco Aguinaga:

Dada la paradójica precedencia del yo sobre el mundo, para lograr [...] autenticidad, además del genio, basta con que las creencias que pueden parecer de origen externo (políticas, filosóficas, religiosas) coincidan con las necesidades del yo, como puede coincidir un paisaje, para que se establezca

el diálogo que Machado llamaba poesía. Tal compenetración del yo y el mundo, del alma contemplativa y el paisaje, produjo en su día el libro *Soledades*; unos años más tarde, con igual rigor, *Campos de Castilla*. Obras maestras las dos de la poesía española del siglo XX (1964: 408).

En la misma estela se sitúa Barbagallo, cuando afirma que ambos libros son “perfecta representación del ‘yo soy yo y mi circunstancia’ orteguiano, en cuanto Machado nos da una síntesis de su ‘yo’ y de su circunstancia; y por circunstancia se entiende no solo la experiencia personal, sino también el ambiente, el paisaje” (2012: 30). Y Pemán añade que, si bien *Campos de Castilla* puede a veces parecer un libro guía de los itinerarios paisajísticos del propio autor (i. e., nacimiento del Guadalquivir en Cazorla y su muerte en Sanlúcar), en este poemario la “palabra rebota sobre el paisaje que señala, y desandando su camino, vuelve a él, señalando la intimidad psíquica que el paisaje le evoca o que al paisaje ha quedado ligada” (1952: 180).

Invitando a profundizar sobre este aspecto a través de la lectura de “Campos de Soria”, pieza en la que la esencia simbolista se oculta detrás de su aparente descriptivismo, Aguirre no ve solución de continuidad entre el marco natural de *Soledades*, libro salido de la pluma de un poeta encerrado en su torre de marfil, y el de *Campos de Castilla*, escrito por un hombre solidario con el prójimo y enmarcado en una estricta perspectiva histórica (1982: 154-155)²⁶. Es evidente que el intento de una representación lo más aséptica posible y exenta de implicaciones emocionales estaría destinado a fracasar sin remedio en los versos de quien, como el sevillano, considera que “lo anecdótico, lo documental humano” nunca puede ser “poético por sí mismo” (1207).

La compenetración anímica con los ejemplares de la vegetación castellana, condensados en esos *fanales* donde el magma emocional y el marco natural representan las dos caras de la misma moneda, acaba difuminando los contornos psíquicos de un poeta que “con la naturalidad, con la llaneza propia de lo verdadero, de lo que no ha brotado en la tierra para el engaño, hizo sonar sus hojas melancólicas en sus poemas” (Alberti, 1945:

²⁶ Aguirre puntualiza que habría que estudiar el conjunto simbólico de “Campos de Soria” en estrecha relación con el mundo de *Soledades*, para darnos cuenta de que la omisión de dos estaciones, dentro de una secuencia de poemas que se estructura según la ciclicidad estacional, responde probablemente a una finalidad precisa; desde luego, en el marco de la producción machadiana y del simbolismo en general, la primavera se asocia a la idea de un amor negado, mientras que el verano conlleva un marcado valor erotanático: “Si se acepta lo dicho, el poema comentado adquiere connotaciones que de todo punto prohíben aceptarlo como ‘realista’, ni siquiera como estrictamente descriptivo. El poema expresa la truncada realidad vital del viajero, la suave y melancólica frustración emocional típica de la *persona* de la lírica machadiana. El ciclo de la existencia está incompleto. Los elementos del paisaje son letras del alfabeto poético de Antonio Machado. ‘Campos de Soria’ es un poema simbolista. La diferencia entre este paisaje y los de *Soledades* estriba en que el poeta no ha tenido que ‘inventar’ aquel” (1982: 154-155).

43). El crujido de las “hojas melancólicas” de este “árbol alto y escueto”, de un árbol “socavado en lo hondo de las raíces” (ibíd.) por la pena y la desazón, procede, en cada poema, de una especie arbórea específica. Detrás de cada una de ellas oculta sus peripecias biográficas el poeta que, si bien reconoce que los campos castellanos estuvieron arraigados desde siempre en lo más profundo de su ser, no empatizará con ellos hasta conocer a Leonor, viva encarnación “de los campos más difíciles de España” y del “más alegre espíritu de la tierra, de la pobre tierra soriana” (Posada, 1949: 415). A partir de entonces los álamos del Duero serán los “álamos del amor” (516) y tendrán sólidas raíces en el corazón de Machado —“álamos de las márgenes del Duero, / conmigo vais, mi corazón os lleva” (516)—, lo que pone de manifiesto el armazón simbólico al que no escapa el segundo poemario. Los poemas compuestos tras abandonar Soria seguirán reflejando el vínculo entre paisaje y alma, aun cuando (o sobre todo cuando) no se consigue, si bien se intenta desesperadamente, la transfiguración poética de los sentimientos en los correlatos objetivos del paisaje andaluz: “Tierra mía”, “mi Andalucía”, “tierra en que nací” (548). No tardará Machado en darse cuenta de que el pueblo “húmedo y frío” (552) de Baeza no puede ofrecerle el calor maternal que tanto le hace falta, ni aún menos garantizarle los puntos de referencia fiables del “huerto claro” de la infancia, puesto que “Castilla es ya un universo cerrado —y solo desenterrable— para el presente machadiano, en tanto que Andalucía es un presente circunstancial no interiorizable, no dispuesto a reverberar” (Teruel Benavente, 1990: 302). Y no puede “reverberar” porque Sevilla y Baeza no comparten la misma conformación geológica y botánica: representan dos experiencias, tanto existenciales como anímicas, autónomas, por lo cual es inevitable que generen resonancias íntimas profundamente distintas.

Tan sólida es, como hemos venido viendo, la relación entre alma y paisaje, que precisamente por ello podría explicarse el escaso o casi nulo protagonismo de la naturaleza segoviana en los versos de Machado, a diferencia de la presencia que adquieren los paisajes andaluces y sorianos. Más que por el estado civil de Pilar de Valderrama, que le imponía discreción, es probable que el sevillano no pudiera contar con la ausencia o la distancia suficientes de la ciudad del Eresma, siendo estos factores, junto al dolor, los mejores fertilizantes para el terreno poético, como recuerda en sus versos: “No me pidáis presencia; / las almas huyen para dar canciones: / alma es distancia y horizonte: ausencia” (758). Y esta hipótesis queda corroborada por el contradictorio sentimiento experimentado ante las tierras levantinas. Por muy amenas y agradables que sean a la vista del poeta, alojado en un chalé con las verjas cubiertas de jazmines y un intenso

aroma a limón, las huertas valencianas no llegan a conmover al hijo adoptivo de Soria. Este no puede sentir admiración por aquellas tierras sin historia. Y la historia la escribieron y la siguen escribiendo, aun con todas sus faltas y sus tachones, los campos de Castilla, los que amó con un amor que duele, y sabemos que prefirió sentir la espina clavada en el corazón antes que no sentir nada. La explosión de colores cálidos y aromas sensuales de las tierras bañadas por el Turia no llegan a herirle como las frías tierras del Duero, cuya esterilidad vienen a compensar los naranjos valencianos, que deberían estar agradecidos a esa Castilla que “hizo a España”, en palabras del propio Machado:

Esto es hermoso, muy hermoso —comentaba Machado—. Esto es como un poco de paraíso. Sobre las huertas flamean todos los verdes, todos los amarillos, todos los rojos. El agua roja de esas venas surca graciosamente y abastece el cuerpo de esta tierra. ¡Cuánto ha debido laborar el hombre para conseguir esto! Los valencianos están orgullosos de sus tierras, que no tienen que desgarrar, sino acariciar con el mimo con que se besa una muchacha; pero esto, que yo amo y admiro como una bendición, no es la tierra, la tierra ancha y dura, ascética y peleadora de Castilla. ¡Castilla hizo a España! Sin Castilla posiblemente esos naranjos no dejarían ahora caer su azahar bajo estos cielos..., al menos para nosotros. Estos campos (*estos campos son la vida y otros campos son la muerte*, he leído no sé en qué lugar), esta hermosura materializa al hombre, lo vuelve en exceso terreno. Aquí, entre esta verdura, difícilmente se angustia uno con la muerte (2208).

De su hondo anclaje emocional en las dos provincias que tuvieron el privilegio de protagonizar sus versos deja constancia también Bernard Sesé:

Antonio Machado es ciertamente un poeta y un escritor profundamente arraigado en su patria. Más exactamente, en las dos patrias de su alma, Andalucía y Castilla, que componen la tierra, el terruño, el suelo donde echa raíces. Ni Cataluña ni Levante, donde lo llevó el destino, son su verdadera patria. Y menos aún, contrariamente a la afirmación errónea de Rubén Darío, se puede considerar a Antonio Machado como un escritor cosmopolita, aunque su conciencia se inscriba en un horizonte cultural universal (1992: 1351).

El contacto directo con la naturaleza de su país se rompe cuando la muerte alcanza al poeta en tierra extranjera, donde descansan los restos mortales de quien, como ha dicho y ha demostrado con su vivo ejemplo, no sabría “vivir sobre otra tierra que no fuese esta áspera y atormentada tierra de España” (2209). No podemos olvidar que, si bien el maestro dedicó todos sus esfuerzos a enseñar sus alumnos a ser mejores personas, “de ningún modo” hubiera aceptado que renunciasen a “ser españoles”, españoles más allá (y

a pesar) de cualquier destierro: “—La llevada y traída y calumniada generación del 98, en la cual se me incluye [...], ha amado a España como nadie, nos *duele* España —como dijo, y dijo bien, ese donquijotesco Miguel de Unamuno— como a nadie ha podido dolerle jamás patria alguna” (ibíd.)

1.4. Los *nimios* de la vegetación: hacia una mirada democrática de la naturaleza

*Tu vida es un gran río, va caudalosamente.
A su orilla, invisible, yo broto dulcemente.
Soy esa flor perdida entre juncos y achiras
que piadoso alimentas, pero acaso ni miras.*

*Cuando creces, me arrastras y me muero en tu seno;
cuando secas, me muero poco a poco en el cieno;
pero de nuevo vuelvo a brotar dulcemente
cuando en los días bellos vas caudalosamente.*

*Soy esa flor perdida que brota en tus riberas
humilde y silenciosa todas las primaveras.*

Alfonsina Storni
Irremediabilmente (1919)

El amor de Machado por su “áspera y atormentada tierra de España” (2209) es también un amor hacia la más nimia manifestación de su vegetación, considerada no menos digna de atención que las especies más llamativas y exuberantes. A sabiendas de que la naturaleza nos da una lección de humildad, y que para aprenderla no se debe perder nunca el contacto con la naturaleza misma, el poeta se contenta con tal de poder ver, a través de las empañadas ventanillas de su asiento de tercera, los anónimos “arbolitos” (509) al lado de los andenes. La poesía machadiana se puebla de detalles ínfimos, pero capaces de brillar con luz propia, de ejemplares zoológicos y botánicos diminutos; es el caso de las “mariposas doradas” y los “arbolillos soleados” (619) que, entrevistados en el duermevela de un niño en el tren de “Iris de la noche”, pasan generalmente desapercibidos, no menos que “los alamillos del soto, / sin hojas” (ibíd.) del poema inmediatamente anterior. El protagonismo concedido a los elementos más inapreciables del paisaje queda resaltado, además, por el empleo de los luminosos adjetivos a ellos pospuestos (“doradas”, “soleados”).

Para demostrar, por una parte, que la vida del poeta “fue una hermosa lección de respeto hacia los seres y las cosas humildes”, y comprobar, por otra, cómo “en sus poemas elevó esos seres y cosas insignificantes a categorías literarias” (1965: 42), Adela Rodríguez Forteza relata una anécdota muy valiosa para comprender el carácter de Machado. La autora recuerda que un día Juan Ramón le comentó, con cierto tono despreciativo, que el amigo sevillano quería parecerse a los árboles. Ella confiesa no haber olvidado nunca estas palabras pero que, tras leer el poema “Las encinas”, dedicado a uno de los árboles menos llamativos del bosque mediterráneo, convierte en positivo el agrio comentario del moguereno: la humilde fagácea posee las virtudes de sobriedad, firmeza y castidad que tienen don Antonio y toda Castilla. Sus ideales franciscanos de amor por lo más sencillo de la naturaleza, así como la empatía con la lucha sufrida y silenciosa del hombre común, germinan gracias al ejemplo de Giner, quien, en palabras del antiguo alumno, “detestaba [...] todo lo aparatoso, lo decorativo, lo solemne, lo ritual, el inerte y pintado caparazón que acompaña a las cosas del espíritu y que acaba siempre por ahogarlas” (1576).

Quien, “al contrario de Baudelaire, siente ternura por los vegetales y desdén por el maquillaje” (Alegre, 1990: 359), a la vez que se conforma, como él mismo confiesa, con un traje “apolillado y viejo” (472) para salir a la calle, recorre lenta y respetuosamente los senderos de la vida, “como si no quisiera pisarse las florecillas del cielo silvestre que se le deben venir cayendo de la fantasía” (Jiménez, 1942: 74). Empleando una metáfora del mundo agrícola, inspirada en el terreno que los labradores dejan de sembrar durante uno o dos años para que la tierra pueda descansar o regenerarse, el amante de lo descuidado y diminuto de la naturaleza, a su vez, enseñará a sus alumnos a no prejuizar o privilegiar unas especies botánicas frente a otras. Su democrática atención abarca un amplio espectro vegetal, desde las olorosas florecitas que pincelan, con sus variopintos colores, “la mancha del paisaje” (464) primaveral hasta los antiestéticos cambrones y malezas de una “tierra estéril y raída” (505), aparentemente resistentes a la conversión lírica.

El aspecto trivial y la persistente cotidianidad de los ejemplares botánicos más inconsistentes —a menudo convertidos en imágenes metonímicas de la propia existencia— se expresan a través de una poesía vinculada al duro trabajo de la tierra, con un lenguaje parco y sencillo, donde plantas y árboles no podrían nunca ser presentados con sintagmas ampulosos. Es el caso de la expresión, impregnada del toque de humor característico del apócrifo, incluida por Mairena en la categoría de la “amplificación

superflua” (2066) para referirse a la recolección de una simple y sencilla pera: “Daréte el dulce fruto sazonado del peral en la rama ponderosa” (ibíd.). Siendo “la claridad” su “más vehemente aspiración” (2099), Machado se decanta, siempre echando mano de las metáforas vegetales, antes que por el magisterio de Calderón, poeta “de las virtutas”, por el ejemplo de Lope, “poeta de las ramas verdes” (2046). Defiende la poesía más espontánea y natural del Fénix (“Yo os aconsejo que leáis a Lope antes que a Calderón”), y lo hace comparándola con “una puerta abierta al campo, a un campo donde todavía hay mucho que espigar, muchas flores que recoger” (ibíd.). Por medio de un estilo directo y con una verosimilitud casi documental, el sevillano transcribe las más humildes escenas de la naturaleza, en unos versos donde el pepino, la ortiga y la maleza no tienen menos valor que las rosas o los lirios.

1.4.1. “¿Nadie cantaros sabrá, encinares?”: ejemplos de ropografía vegetal

... Moscas vulgares,
que de puro familiares
no tendréis digno cantor:
yo sé que os habéis posado
sobre el juguete encantado,
sobre el librote cerrado,
sobre la carta de amor,
sobre los párpados yertos
de los muertos.
Inevitables golosas,
que ni labráis como abejas,
ni brilláis cual mariposas;
pequeñitas, revoltosas,
vosotras, amigas viejas,
me evocáis todas las cosas.

Antonio Machado
Soledades. Galerías. Otros poemas (1907)

El primero en darse cuenta de que, para llegar a un conocimiento global del cosmos, se tendría que empezar por el análisis de las formas más diminutas, las *partículas*, fue un nombre que es historia: Leonardo da Vinci. El polímata florentino comienza observando bajo la lupa del microscopio tanto la piel humana como la superficie de piedras y hojas, convencido de que esto le permitirá llegar a tener una visión completa y exhaustiva de la naturaleza. Unas cuatro centurias después, retoma el camino por él indicado, y lo hace

con el instrumento de la poesía, Antonio Machado, quien a la hora de explicar su teoría “contra los contrarios” (1976) por boca de Mairena, no duda en combinar a la reina de las flores, la *rosa*, con la más vulgar de las cucurbitáceas, el *pepino*:

Nada que *sea* puede tener su contrario en ninguna parte. Hay una *esencia rosa*, de que todas las rosas participan, y otra *esencia pepino*, y otra *comadreja*, etc., etc., con idéntica virtud. Dicho de otro modo: todas las rosas son *rosa*, todos los pepinos son *pepino*, etc., etc. Pero ¿dónde encontraréis —ni esencial ni existencialmente— lo contrario de una rosa, de un pepino, de una comadreja? El ser carece de contrario, aunque otra cosa os digan. Porque la Nada, su negación, necesitaría para ser su contrario comenzar por ser algo. Y estaría en el mismo caso de la rosa, del pepino, de la comadreja (ibíd.).

Partidario de un lenguaje llano y sencillo, cercano al pueblo y a la naturaleza más humilde, el sevillano se decanta, antes que por la *megalografía*, por la *ropografía* de la vegetación; estamos ante dos términos felizmente empleados por Vila-Belda (2004: 27) en un libro que ha sido fuente de consulta imprescindible para la elaboración del presente epígrafe: *Antonio Machado, poeta de lo nimio: alteración de la perspectiva*. El vocablo de procedencia latina, formado por los sustantivos *rhōpos* (“objeto común e insignificante”) y *grafía* (“escritura”), se emplea para designar el arte menor, en contraposición con el “gran arte” o *megalografía*, relativa a la descripción de temas considerados nobles. La *ropografía* encuentra cabida en el panorama pictórico a partir del Romanticismo, en su acepción de movimiento que acoge y poetiza “lo feo, lo canalla, lo chato, lo vulgar” (Alonso, 1965: 78). El empleo de la *ropografía* en el ámbito paisajístico será heredado principalmente por Unamuno (cfr. Ribbans, 1971: 283), a quien nuestro poeta dedicará, como agradecimiento por haberle enseñado a “ver”, el temprano poema “Luz” (754). Un sugerente ejemplo de esta nueva forma de “ver” se encuentra en los cuartetos de “Orillas del Duero”, donde se retrata, con modulaciones de hondo lirismo, la desesperantemente tardía primavera soriana, comparada con el sueño gratificante de un viandante rendido tras un largo peregrinar:

¡Campillo amarillento,
como tosco sayal de campesina,
pradera de velludo polvoriento
donde pace la escuálida merina!

¡Aquellos diminutos pegujales
de tierra dura y fría,
donde apuntan centenos y trigales

que el pan moreno nos darán un día!

Y otra vez roca y roca, pedregales
desnudos y pelados serrijones,
la tierra de las águilas caudales,
malezas y jarales,
hierbas monteses, zarzas y cambrones (498-499).

Igual que lo hará con los viñedos y olivares de la empobrecida Andalucía, Machado recorre las veredas de la vieja Castilla con una mirada compasiva hacia la olvidada realidad de quienes se ganan el pan a pesar de las inclemencias climáticas y de la indiferencia de los más poderosos. La democratización lírica abarca tanto el *paisaje* (“campillo amarillento”, “pradera de velludo polvoriento”, “diminutos pegujales”, “tierra dura y fría”, “centenos y trigales”, “roca y roca”, “pedregales desnudos”, “pelados serrijones”, “malezas y jarales”, “hierbas monteses, zarzas y cambrones”) como el *paisanaje*, compuesto por pastores y agricultores (“tosco sayal de campesina”). Con el hilo que le proporciona el adjetivo clave “diminutos”, del que se hace eco “la menuda hierba” (511) rumiada por los toros y merinos de “Pascua de resurrección”, el poeta va entretejiendo el humilde tapiz de los campos castellanos.

Otras piezas del puzle fitográfico proceden de la composición XCVIII²⁷ y suenan, en su llamativa sencillez, familiarmente similares a las que acabamos de mencionar: “algún humilde prado / donde el merino pace y el toro, arrodillado / sobre la hierba, rumia; [...] / y, silenciosamente, lejanos pasajeros, / ¡tan diminutos!” (493). Paisaje *humilde* y paisanaje *diminuto* son ambos contemplados desde las altas cumbres numantinas, adonde llega el poeta tras una fatigosa ascensión, sugerida por el alejandrino adaptado a su paso, y con gran profusión de detalles nimios, entre los que prima la lista de las hierbas montanas más comunes: romero, tomillo, salvia, espliego. La oscilación pendular entre el *ayer* glorioso de la aventura transatlántica y el *hoy* pobre de unos *casi* ganapanes (“madrstra es apenas de humildes ganapanes”) que, como no podría ser de otra forma, son compasivamente “humildes” (494), queda marcada por el vaivén entre la Castilla “miserable” del *presente* y la Castilla “dominadora” (ibíd.) del *pasado*. Esta visión antitética está en la base del ambivalente sentimiento machadiano por una tierra que, si bien asociada al recuerdo “del dolor y de la guerra”, no deja de ser invocada cordial y orgullosamente como una “tierra inmortal” y una “tierra mía” (499); la dualidad

²⁷ Téngase en cuenta que, de ahora en adelante, la numeración en romanos de los poemas corresponde siempre a la mencionada edición de Macrì y Chiappini.

emocional se confirma en el yermo paisaje de “los buitres y las águilas caudales” que, esbozado en “Fantasía iconográfica”, es objeto de devoción tanto del “santo” como del “poeta” (507). En este caso la sensación general de desolación y muerte resulta dramáticamente intensificada por la presencia, junto a las rapaces de altura anteriormente citadas, de las aves carroñeras, que sobrevuelan, por un lado, las cumbres y, por otro, los “grisientos breñales” (506). Es llamativo que el pincel machadiano esboce estas adustas parcelas de tierra generalmente olvidadas, recubiertas de maleza y situadas entre peñas, otra prueba de su compromiso con lo más nimio de la vegetación, de acuerdo con Miguel Ángel García López:

Elementos imprescindibles en este cuadro son los montes pelados y las tierras sin cultivar, que para el poeta poseen su encanto, especialmente en los atardeceres en que se unen en una misma contemplación el “santo”, eremita y místico, y el “poeta”, que aman la humildad de tal tierra, apta solo para águilas y buitres (1990: 433-434).

La trágica suerte de los campos castellanos se refleja en el hosco horizonte de pedregales, serrijones y ásperas roquedas, en cuyas páginas vegetales se puede leer la “microhistoria” de los encinares guadarrameños, los árboles más comunes de su superficie boscosa y símbolo de su humilde pueblo. Un pueblo acostumbrado al sacrificio y al trabajo, que se gana el pan gracias a los frutos recolectados en las tierras de una Soria “que siempre nos invita a ser lo que somos y nada más” (1801), como destaca en su discurso el que acaba de ser nombrado hijo adoptivo de la ciudad. Machado recuerda, en esta misma ocasión, el conocido lema “Nadie es más que nadie” escuchado a un pastor soriano y que, si bien aplicado a la especie humana, se podría extender perfectamente al reino vegetal:

Cuando recuerdo las tierras de Soria, olvido algunas veces a Numancia, pesadilla de Roma, y a Mío Cid Campeador que las cruzó en su destierro, y al glorioso juglar de la sublime gesta, que bien pudo nacer en ellas; pero nunca olvido al viejo pastor de cuyos labios oí ese magnífico proverbio donde, a mi juicio, se condensa toda el alma de Castilla, su gran orgullo y su gran humildad, su experiencia de siglos y el sentido imperial de su pobreza; esa magnífica frase que yo me complazco en traducir así: por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el valor de ser hombre. Soria es una escuela admirable de humanismo, de democracia y de dignidad (ibíd.).

Son el humanismo, la democracia y la dignidad que Machado atribuye a los ejemplares botánicos, a todos y cada uno de ellos sin distinciones, a partir de la

“cenicienta” arbórea por antonomasia, la encina castellana, de la que el poeta resalta, con una potente anáfora, justamente las características menos valiosas y llamativas. Las estoicas representantes de los bosques castellanos exhiben orgullosas su follaje oscuro y sus flores nada vistosas que, por no desprender un olor agradable ni destacar cromáticamente, no suelen ser tomadas en consideración por pintores y poetas:

En tu copa ancha y redonda
nada brilla,
ni tu verdiobscura fronda
ni tu flor verdiamarilla (502).

Lo que aquí propone Machado es una inversión del ángulo de visión tradicional: las humildes encinas y los aldeanos castellanos son los protagonistas únicos del primer plano descriptivo, dejando en la penumbra a la Historia oficial monopolizada por la monarquía y la nobleza. Son ellos quienes merecen que se les haga hueco en los versos porque son los que madrugan, días tras día, para realizar su duro y silencioso trabajo, igual que la encina con la que se identifican:

Nada es lindo ni arrogante
en tu porte, ni guerrero,
nada fiero
que aderece tu talante.
Brotas derecha o torcida
con esa humildad que cede
solo a la ley de la vida,
que es vivir como se puede (ibíd.).

Empero, cabe señalar que, si bien el énfasis en los detalles más insignificantes se hará cada vez más patente en *Campos de Castilla*, la nueva perspectiva se observa ya a partir de algunos poemas de la segunda edición de *Soledades*, libro en el cual empiezan a aparecer unas “imágenes profundamente impregnadas de sensibilidad histórica y social” (Predmore, 1981: 79) y elaboradas a partir de elementos ordinarios (o hasta despreciados) de la naturaleza, que pasan a ser objeto central de la mirada. Pertenece a este poemario la composición XIX, donde vemos el pincel machadiano mojarse en una paleta de tonos apagados, los de las hojas marchitas de una acacia arrancadas por el viento otoñal:

Las hojas de un verde
mustio, casi negras,
de la acacia, el viento
de septiembre besa,
y se lleva algunas

amarillas, secas,
jugando, entre el polvo
blanco de la tierra (442-443).

Detalles tan desagradables a la vista y tan poco reseñables como pueden ser las hojas reseca de los árboles marchitándose al final del verano acaban componiendo, en los poemas más extensos, sencillos cuadros paisajísticos, y a veces llegan incluso a dominar la escena de composiciones muy breves, como ocurre con “Otoño”, una soleá de 1920:

Mas... ya seca tos,
y las hojas negras
en el ventarrón! (795)

Tras renunciar a la representación de escenas bucólicas estereotipadas, grandiosas o estilizadas, Machado centra su objetivo en “las cosas sencillas que decoran y acompañan la vida del hombre” (Laín Entralgo, 1945a: 33), salpicando sus versos de zarzas y cambroneras, matorrales y pedregales, margaritas y violetas. El objetivo de la cámara del poeta-naturalista llega a enfocar el tronco deteriorado del viejo olmo, sobre el cual, manchado por un musgo amarillento, van trepando las hormigas, a la vez que las arañas urden telas en los huecos de su interior. Sin embargo, el sevillano dará un paso más en “Campos de Soria”, la serie lírica donde se elogian la productividad y los sacrificios de los trabajadores del campo, a quienes se concede artísticamente un lugar de primer plano, otorgando al campesinado la dignidad y la legitimidad literaria que este se merece. La lupa del autor le permite ver las iniciales de los enamorados grabadas en las cortezas de los chopos, que no pueden no recordarle las talladas junto a Leonor, con ocasión de una excursión a las orillas del Duero:

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 (516).

Los versos, que representan la despedida de aquellos aspectos de la tierra más allegados a su sensibilidad, surgen a raíz de uno de los paseos del poeta ya viudo que, en una de sus tardes sorianas, recorre con la mirada el panorama desde una de las dos colinas

que flanquean la ciudad, la del Castillo o la del Mirón. El caminante se detiene a observar la corteza de los “chopos dorados” (ibíd.), con el follaje acariciado por los últimos rayos del atardecer y las hojas secas esparcidas por el suelo, que crujen bajo los pasos del solitario paseante, al compás del murmurio del agua fluvial. Sobre sus troncos esbeltos, protegidos por una copa piramidal, se detiene su minuciosa mirada de amante del paisaje hasta hacer visible un detalle inapreciable como el de las letras, acompañadas por las fechas de los aniversarios o del día de su estancia en aquel lugar, grabadas por las parejas que se sentaron a su sombra.

Los elementos secundarios van a llenar las páginas machadianas con sus representantes nimios de paisaje y paisanaje, lo que también se aprecia, entre los varios ejemplos que podríamos seguir trayendo a colación, en los bocetos de “Amanecer de otoño”²⁸. Además de ariscos pedregales y de aves de altura, en los páramos sorianos halla acomodo alguna que otra ordinaria pradera, donde, en medio de la tierra agreste, puede pastar el ganado transhumante. Y no es esta pradera menos intrascendente que los tres términos botánicos en ella incluidos por asíndeton: “y alguna humilde pradera / donde pacen negros toros. Zarzas, malezas, jarales” (508). Se enumera aquí una planta espinosa, clasificada entre las especies nimias por su fruto diminuto, la mora o zarzamora, imperceptible a una mirada superficial por el característico aspecto de una pequeña polidrupa. Hay que tener en cuenta, además, que el rápido crecimiento de este arbusto aculeado (las raíces se generan desde sus propias ramas) puede hacerlo altamente invasivo, hasta el punto de ser incluido entre las especies botánicas indeseables; no menos indeseables son los citados jarales, colonizadores de áreas quemadas o de zonas labradas abandonadas, que se pueden considerar, junto a los zarzales y a la maleza, otro de los términos de la tríada vegetal de “Amanecer de otoño”. A pesar de no hallar fácil cabida en el ámbito literario, debido a su aspecto desagradable y a las molestias que causa en campos o jardines, Machado decide emplear la voz genérica de *maleza*, incluyendo en ella cualquier especie silvestre crecida en áreas sometidas a la acción antrópica.

Muy adaptada al medio y con gran facilidad para extenderse en los distintos ambientes geocológicos, la también conocida como “mala hierba” o “hierbajo”

²⁸ La presencia del ser humano en los escenarios paisajísticos se refleja tanto en las intervenciones artificiales sobre el marco natural (cfr. “una larga carretera / entre grises peñascales”) como en la súbita aparición de la figura de un cazador, cargando con su carabina y acompañado por sus galgos. La irrupción del paisanaje tiene a menudo una connotación negativa, asociada a la posibilidad de destruir la vegetación con los efectos dañinos de la deforestación (“Dijo el árbol: teme al hacha, / palo clavado en el suelo: / contigo la poda es tala” [645]) o, como en este caso, a la privación de la riqueza de la fauna.

desempeña a menudo una función indeseada, pero también conlleva un significado más amplio. Este término botánico ambivalente puede remitir a una espesura de plantas dañinas para las tierras de cultivo o presentarse simplemente, sin llegar a adquirir tal connotación negativa, como un enmarañado conjunto de árboles y arbustos. Es probablemente esta segunda acepción la que opera en los versos del elogio a la *Castilla* azorinesca —“grisientos peñascales, / pelados serrijones, barbechos y trigales, / malezas y cambrones” (591)—, donde la maleza se incluye dentro del inventario de una serie de elementos geológicos y botánicos poco propicios a la poetización. Desde los roquedales y las sierras de extensión reducida hasta los terrenos de cereales, alternados con las tierras sin sembrar, pasando por la visión de los espinosos arbustos, de ramas enmarañadas y torcidas, se despliega ante nuestros ojos, en toda su desnuda concreción, la “tierra ingrata” (499) a la que se hacía referencia en “Orillas del Duero”. En los cuartetos de la citada composición veíamos desfilar, junto a unas nuevas hierbas agrestes, como es el caso de las cistáceas reconocibles por su fruto capsular y difundidas en la zona mediterránea (en España conocidas como “jaras”), también las zarzas, ejemplares nimios que se pueden apreciar solo bajando la mirada hacia el suelo. Estas rosáceas espinosas que, pese a ser conocidas por sus bayas negras muy aromáticas, no dejan de ser unos arbustos sarmentosos y aculeados, capturan la mirada del poeta-naturalista, quien acaba recogiendo otras dos plantas desagradables a la vista, las del último verso del citado fragmento de “Desde mi rincón”: malezas y cambrones.

En un inhóspito paisaje de mustios álamos y viejos encinares, malezas y cambrones vuelven a crear, gracias a su toque agrio y descuidado, el escenario natural más oportuno para un anónimo y marginado representante de la humanidad más nimia, un loco vociferante recreado en el poema:

Lejos se ven sombríos estepares,
colinas con malezas y cambrones,
y ruinas de viejos encinares,
coronando los agrios serrijones.
El loco vocifera
a solas con su sombra y su quimera.
Es horrible y grotesca su figura;
flaco, sucio, maltrecho y mal rapado,
ojos de calentura
iluminan su rostro demacrado (505).

Poblados por una naturaleza marcada por las cicatrices de su pasado bélico, los poemas “mal vestidos” (Alberti, 1945: 46) de Antonio esconden, debajo de su atuendo

sencillo y de un *stilus miserorum*, la riqueza de un significado denso y potente. Un significado transmitido a través de la sencillez de lo auténtico, defendida por un poeta convencido de que las especies vegetales más olvidadas merecen ser tomadas en consideración con el mismo respeto reservado a los “libracos no leídos / que guardan grises florecitas secas” (478). Lo que el poeta quiere sugerir es que estas florecitas no son menos valiosas que la que ha sido la máxima protagonista iconográfica y literaria desde la Antigüedad. Y él, a sabiendas de que “tiene amor, rosa y ortiga” (694), ya que un sentimiento tan intenso no puede sino ser contradictorio, considera que puede alcanzar la plenitud solo en la integración de todo lo existente, lo bueno y lo malo, sin discriminaciones, selecciones o arbitrarias manipulaciones.

Además de elogiar la faceta generosa e igualitaria del sevillano, Alberti hace hincapié en que precisamente “esa modestia, esa humildad de medios, esa diaria escasez, son su inmensa riqueza, el tesoro que nos ha dejado y que cada día que pasa logra una nueva altura y mayor resplandor” (1945: 46). A la hora de autodefinirse como “la incorrección misma, un alma siempre en borrador, llena de tachones, de vacilaciones y de arrepentimientos” (1933), el sevillano rehúye todo lo grandilocuente y suntuoso, prefiriendo dar valor a lo diario y próximo; de ahí que las especies vegetales más comunes y familiares sean igualmente dignas de ser elevadas a categoría estética. Y es lo que aconseja hacer, siempre por boca de su *alter ego*, también a sus alumnos o contertulios, a quienes enseña a no descuidar ningún aspecto de la naturaleza, y al mismo tiempo a poner en duda todo lo que se les dice, incluso si viene de su propio maestro o de su propio pensamiento. Y si “nadie es más que nadie” (1932), según el sabio consejo del pastor soriano, tampoco lo son unas especies botánicas frente a otras, y se merecen por lo tanto ser tratadas por igual.

Es oportuno destacar que este interés por los ejemplares intrascendentes de la vegetación hunde probablemente sus raíces en los poetas medievales. Fascinado por la recuperación de un “pasado, vivo en el presente” (1528), el autor de “La tierra de Alvargonzález” tratará de rescatar y revitalizar la tradición nacional del Romancero, no tanto por la considerable presencia de detalles anecdóticos con que cuenta, sino, y es lo más destacable de cara a la presente investigación, por la reiterada apreciación de los aspectos más ordinarios de la meseta. De hecho, la Castilla rural de Machado abarca tanto la visión de la naturaleza en las distintas estaciones como la descripción de los más humildes representantes antrópicos y zoológicos, mencionados con frecuentes diminutivos (“plebeyas figurillas”, “pardos borriquillos”, etc.). Veamos un fragmento

tomado de la tercera parte de “Campos de Soria”, donde las minúsculas figuras de los viajeros, cabalgando a lomos de unos de los animales más insignificantes, aparecen como manchas oscuras de un lienzo impresionista:

Es el campo undulado, y los caminos
ya ocultan los viajeros que cabalgan
en pardos borriquillos,
ya al fondo de la tarde arrebolada
elevan las plebeyas figurillas,
que el lienzo de oro del ocaso manchan (512).

La vida sencilla de los trabajadores del campo castellano, descrita con cierto sabor virgiliano, tiene horarios monótonos y repetitivos, por estar estrechamente vinculada a la alternancia cíclica de luz y sombra, así como a las variaciones climáticas estacionales, ambos factores relacionados con la prosperidad de la tierra, es decir, del elemento clave en el que está basada su subsistencia:

¡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 (513).

Dos bueyes que aran el suelo. Un hombre y una mujer encorvados para sembrar la tierra con generosa dedicación, contando solo con sus cuatro manos y con la ayuda, si quiere, de un Dios que, dispuesto a dar al rico “favores y pereza”, deja al pobre con “su fatiga y su esperanza” (497). Un niño dormido en una cuna de juncos y retamas, fabricada con materiales tomados de la vegetación de los alrededores. Estamos ante un paisaje y un paisanaje intrahistóricos, abordados desde la misma perspectiva adoptada en el artículo “Nuestro patriotismo y la marcha de Cádiz” (1908)²⁹, inspirada en el desdén unamuniano

²⁹ Publicado en un número especial y colectivo de los tres diarios de Soria (*Avisador Numantino*, *Noticiero de Soria* y *Tierra Soriana*), este texto, que vio la luz el 2 de mayo de 1908, con ocasión del centenario de la Guerra de la Independencia, permanecería desconocido hasta que José Tudela, un erudito de la ciudad, lo sacara a relucir en 1961. Se trata de un artículo que, a la hora de evocar el valor de los españoles contra los franceses, sorprendentemente opta por relegar el vacío triunfalismo de heroicos cánticos y antiguas hazañas míticas en favor de un discurso sobre la apremiante necesidad de solucionar los problemas

por “la patriotería del gran propietario de tierras, que las explota”, pero que “acaso no las ha visto nunca y que es incapaz de distinguir la cebada del centeno” (1986: 148). En las páginas de este primer escrito soriano, Machado resalta, por una parte, el vínculo sinérgico del campesino castellano con el suelo donde pisa, vive y sufre, frente al rico burgués y al aristócrata, cómoda y lujosamente instalados en la hueca retórica de la Historia; por otra, esboza embrionariamente algunas de las imágenes más características de *Campos de Castilla*, a la hora de plantear un patriotismo fundado en el duro trabajo de la tierra y en la preservación de las áreas boscosas³⁰:

[...] Sabemos que no es patria el suelo que se pisa, sino el suelo que se labra; que no basta vivir sobre él, sino para él: que allí donde no existe huella del esfuerzo humano no hay patria, ni siquiera región, sino una tierra estéril, que tanto puede ser nuestra como de los buitres o de las águilas que sobre ella se ciernen. ¿Llamaréis patria a los calcáreos montes, hoy desnudos y antaño cubiertos de espesos bosques, que rodean esta vieja y noble ciudad? Eso es un pedazo de planeta por donde los hombres han pasado, no para hacer patria, sino para deshacerla. No sois patriotas pensando que algún día sabréis morir para defender esos pelados cascotes; lo seréis acudiendo con el árbol o con la semilla, con la reja del arado o con el pico del minero a esos parajes sombríos y desolados donde la patria está por hacer (1484-1485).

económicos concretos de un país que acaba de salir perdedor de las batallas navales de Santiago de Cuba y de Cavite. Ante este mismo conflicto reacciona Unamuno con el artículo titulado “La crisis del patriotismo” de 1896, texto glosado por Machado, como se puede apreciar leyendo unos fragmentos del vasco: “Ahora que con ocasión de la desdichada guerra de Cuba, en que se está malgastando el tesoro espiritual del pobre pueblo español y abusando de su paciencia, se ha dado suelta por la Prensa de la mentira a la patriotería hipócrita, ahora es la verdadera oportunidad de hablar aquí del sentimiento patriótico [...]. El apego al rincón natal, al valle o llano que nos vio nacer, al terruño que sudaron nuestros padres y a la aldea en que viven los camaradas de nuestra infancia, es el sentimiento de aquel que labra su propia tierra, del capitalista obrero, del que produce realmente con medios productivos suyos, del que produce para consumir sobre todo, puesta en el consumo la intención casi siempre. [...] Es una de las concepciones más erróneas la de estimar como los más legítimos productos históricos las grandes nacionalidades, bajo un rey y una bandera. Debajo de esa historia de sucesos fugaces, historia bullanguera, hay otra profunda historia de hechos permanentes, historia silenciosa, la de los pobres labriegos que un día y otro, sin descanso, se levantan antes que el sol a labrar sus tierras y un día y otro son víctimas de las exacciones autoritarias. Se les saquea el fruto de su trabajo y se les lleva los hijos a matar a quienes ningún daño les han hecho, ni en nada les dificultan su perfeccionamiento. Los cuatro bulleses que meten ruido en la historia de los sucesos, no dejan oír el silencio de la historia de los hechos. Es seguro que si pudiésemos volver a la época de las grandes batallas de los pueblos y vivir en el campo de las conquistas, se nos aparecerían estas muy otras de como nos las muestran los libros. Hay en el Océano islas asentadas sobre una inmensa vegetación de madreporas, que hunden sus raíces en lo profundo de los abismos invisibles. Una tormenta puede devastar la isla, hasta hacerla desaparecer, pero volverá a surgir gracias a su basamento. Así en la vida social se asienta la Historia sobre la labor silenciosa y lenta de las oscuras madreporas sociales enterradas en los abismos [...]” (1986: 145-148).

³⁰ Es significativo que Machado aluda aquí exclusivamente a la tala de los bosques, sin referirse concretamente a los incendios de pinares, criticados en composiciones como la titulada “Por tierras de Soria”, según veremos más adelante. Esto se debe a que, cuando escribe este temprano artículo, probablemente en abril de 1908, ya que debe publicarse el 2 de mayo siguiente, aún no ha pasado un verano en Soria, a donde se traslada en octubre de 1907. Posteriormente tendrá la oportunidad de lamentar el indignante espectáculo de las coníferas sorianas quemadas, tristemente avistadas desde el observatorio predilecto del castillo.

Aparte de robledos, olmos y encinares, en esta “tierra pobre e ignorante” (ibíd.) se incluyen pedregales, roquedas, sierras, malezas, zarzas y cambrones, una serie de malas hierbas, reflejo del estado de devastación en el que se ha quedado “una tierra donde todo está por hacer” (1483), abandonada por unos agricultores poco o nada respetuosos con la madre naturaleza³¹. A ellos pide Machado sembrar y recolectar los frutos de su tierra al igual que lo hace la pareja de campesinos de la cuarta sección de “Campos de Soria”, que efectivamente construye la patria con el sudor diario.

La enseñanza de la intrahistoria vegetal tiene que ser impartida a juicio de Machado, y de acuerdo con el magisterio unamuniano, por “investigadores del alma campesina, hombres que vayan no solo a enseñar, sino a aprender” (1527). ¿Y aprender qué y de quién? Podrían ser válidos maestros los “que viven, / laboran, pasan y sueñan, / y en un día como tantos / descansan bajo la tierra” (428).

La mejor respuesta de Machado llegará en el artículo “Sobre pedagogía” de 1913, donde hace referencia a la urgencia de redactar “un tratado de psicología campestre”, puesto que “los elementos dominantes en España son esencial y casi exclusivamente rurales” (1526). Y, por ser rurales, son simples, anónimos, intrascendentes, desapercibidos, o, dicho con Vila-Belda, son “nimios” (2004: 66). La autora rescata el término orteguiano y emplea este adjetivo sustantivado para reemplazar la genérica y desagradable enumeración auerbachiana de “lo cotidiano, lo feo, lo indigno, lo corporalmente inferior” (1979: 78):

[Machado] mediante lo cotidiano propone un nuevo modo de representación que se opone abiertamente a las propuestas de los modernistas: frente al

³¹ Las críticas regeneracionistas de Machado se hacen eco de las observaciones de dos escritores vinculados a la Institución Libre de Enseñanza: Joaquín Costa y Lucas Mallada, ambos en estrecha relación con el ambiente pedagógico en el que Antonio y sus hermanos fueron educados, donde el respeto y amor al árbol representaba una de las normas educativas básicas. De la pluma de Mallada saldrá el libro titulado *Los Males de la Patria y la futura revolución española*, publicado ocho años antes del Desastre y con toda probabilidad leído por Machado. Desde luego, los dos comparten las mismas opiniones con respecto al patriotismo, la pobreza de España, la necesidad de cultivar mejor la tierra, los efectos negativos de las talas y de los incendios de los bosques. Las observaciones del geólogo, sustentadas en el paralelismo entre la sequedad del suelo y la sequedad del espíritu castellano, se justifican a partir de la apreciación de la progresiva desertificación y del poco valor atribuido a los árboles por parte de sus incultos habitantes, obligados a vivir en una tierra de roquedales, peñascos y ruinas, y núcleo inspirador tanto de la ideología poética machadiana sobre el paisaje castellano como de sus juicios críticos sobre los campesinos de aquellas tierras. Aparte de la de Mallada se percibe, en este texto, la evidente influencia de Joaquín Costa, destacado miembro de la Sociedad Geográfica Española y director de la *Revista de Geografía Comercial*. A pesar de la diferencia de estilo, declamatorio y apasionado el de Mallada, pedagógico y explicativo el de Costa, ambos denuncian los males de la destrucción forestal. En el capítulo sobre “El arbolado y la patria”, de su famosa obra *Fórmula de la Agricultura en España*, el político detalla primero, con numerosos ejemplos, los beneficios del arbolado para detenerse después en la observación de los efectos dañinos relacionados con su tala.

cosmopolitismo parisino, el localismo del campo soriano; frente a la musicalidad y el exotismo, la sencillez de la rima y la repetición de imágenes cotidianas; frente al lenguaje sofisticado, el uso de expresiones campesinas. Con frecuencia, mediante trivialidades diarias refleja preocupaciones históricas y sociales, al dar cabida en los versos a la emigración de los labradores o a las andanzas de criminales o cazadores furtivos (2004: 15-16).

El citado vocablo, que da cuenta de la original inversión del enfoque temático, viene a referir de otro modo los “primores de lo vulgar”, expresión acuñada por Ortega para aludir a la tendencia de Azorín a describir los pueblos olvidados y los modestos oficios de sus habitantes, por lo cual, en palabras del filósofo madrileño, “lo grande y lo monumental queda reducido a ornamento” (1977: 310). Machado decide romper con la “megalografía” lírica de Campoamor y Núñez de Arce, porque, según deja claro en el poema dedicado “Al gran Pleno o Conciencia integral”, a cargo de Abel Martín, “la amapola y la espiga / le brotan del mismo grano” (694).

No por ser el “negro crespón del campo”, la flor de los impresionistas es menos digna de atención que sus compañeras florales más llamativas, tal como lo volverá a confirmar el poeta cuando mencione la “amapola marchita” (449) del poema XXXIII, donde el fracaso erótico juvenil queda grabado en la imagen del sol tembloroso brillando en una fuente de agua helada, en unos juncos disecados y, finalmente, en una mustia amapola. El cuadro del agua congelada refractando un inmisericorde sol “muerto”, bajo el cual se calcina, en medio de campos de grano y avenas locas, un solitario ejemplar de amapola y se enmarillecen los tallos de los juncos al borde del lecho fluvial agostado, ofrece la única respuesta plausible al irónico interrogante: “¿Mi amor?”. El hecho de que la respuesta a una pregunta sobre la esencia del amor adolescente corra a cargo de la desnuda concreción de los detalles más inadvertidos del paisaje no hace sino corroborar el planteamiento aquí defendido. Como se puede comprobar, estamos ante imágenes simbólicas que desconciertan por su ausencia de vitalidad, ante aspectos del paisaje que, pese a ser completamente insustanciales, Machado logra trocar en materia poética.

En la mayoría de las composiciones, además, tal como acabamos de constatar en la *mise-en-paysage* de la frustración erótica en los versos recién citados, el poeta proyecta sobre los más insignificantes ejemplares vegetales su estado anímico y su acongojada condición existencial. La antropomorfización de la vegetación (o, si se quiere, la fitomorfización del hablante lírico) queda ejemplificada en los “troncos de los árboles” que “negrean” (450) del poema XXXVI y, asimismo, en aquel “árbol seco y roto / hacia el camino blanco” (755) con el que se asimilaba la desconsolada “alma en sueños” (ibíd.)

del Machado de las primerísimas “Galerías”. El poeta se identifica con los esqueletos arbóreos y llega a “llorar de lástima” por verse tan “roto” (ibíd.). Sin embargo, la esperanza de una “sombra de amor”, la sombra tan desesperadamente perseguida en su juventud, parece entreverse por un momento gracias a los rayos del sol filtrándose a través de los álamos. La visión de los árboles que la mitología celta relacionaba con la idea de la victoria del amor sobre la muerte (de ahí que su madera fuera empleada para la elaboración de escudos) parece reanimar al poeta frustrado, simbolizado por el árbol derribado en el camino, al que quedan apenas “dos ramas en el tronco herido, y una / hoja marchita y negra en cada rama” (483). Al autodirigirse la pregunta retórica cargada de ilusión, el yo lírico se desdobra, logrando ver con cierta lucidez su desgaste emocional, manifestado a través de la oposición cromática de los ejemplares naturales, según explica Sánchez Barbudo: “El contraste entre la tristeza y la súbita fantasía que en su alma se levanta es paralelo al que forman la ‘hoja marchita y negra’ del árbol cercano, que él identifica con su pena y ese ‘oro’ de los álamos soñados, que ahora relaciona con el ilusorio amor que le aguarda, ‘lejos’” (1981: 49).

Si se tiene en cuenta este peculiar criterio de selección geobotánica, es inevitable cuestionar la propuesta de Carlos López Bustos, que, a la hora de clasificar el variado panorama arbóreo y floral machadiano, se remonta a las kantianas categorías estéticas de lo *sublime* y de lo *bello*. Al hilo de la diferencia establecida en la *Crítica del juicio*, el estudioso aprecia una neta prevalencia del imaginario vegetal sublime. Como se sabe, bajo esta etiqueta se clasifica todo paisaje dotado de una belleza extrema (casi dolorosa), que produce un placer mezclado de horror, generalmente caracterizado por una extensión inmensa e inconmensurable o sometido al poder incontrolable de las catástrofes meteorológicas. Al experimentar un éxtasis infinitamente más allá de su facultad racional, gracias a la contemplación acongojante de escenarios grandiosos y abrumadores, el espectador llegaría a tomar conciencia de su propia insignificancia y de su indisoluble unidad con la naturaleza, viviendo una experiencia que ennoblece y eleva su espíritu. López Bustos puntualiza que “sublime es un monte de encinas, un hayedo o un pinar, por su extensión que, a veces, nos parece ilimitada, escapándose a la percepción de nuestros sentidos” (1989: 7); pero a la vez, añade, “también por la fuerza de la naturaleza, por la fuerza de la vida, que, aunque no la podemos percibir directamente, nos sentimos envueltos por la misma; en los bosques, en los montes, en el campo en general, sobre todo en primavera” (ibíd.). Si el concepto de lo sublime se aplica a todo paisaje que conlleva sensaciones de fascinación, desmesurada magnitud e incontrolable fuerza, la categoría de

lo bello, en cambio, abarca todo lo armónico, medible, limitado y finito. Estas consideraciones llevan a López Bustos a formular la siguiente conclusión respecto a la obra del sevillano: “Por este motivo no cabe duda de que en la poesía de Antonio Machado lo sublime domina lo bello, a lo acabado y mensurable que decía Kant, y que, en su conjunto, la obra de Machado es verdaderamente sublime” (ibíd.). Si, por un lado, López Bustos reconoce que el poeta también exalta lo bello en algunas pulcras manifestaciones de la vegetación, por otro, precisa que “no se detiene a contemplar, por ejemplo, la extraordinaria belleza de la flor de la jara, con sus blancos pétalos manchados de rojo, y, en cambio, sí hace alusión a los sublimes ‘jarales blancos en primavera’” (ibíd.).

Conviene formular algunas apostillas a las observaciones de este autor, así como traer a colación una tercera categoría estética que él no menciona, o sea, la noción de lo *pintoresco*, introducida por Edmund Burke en el último cuarto del siglo XVIII. Asociado a rasgos de aspereza, rugosidad, sinuosidad, irregularidad y tosquedad, todos ellos evidentemente presentes en *Campos de Castilla*, este concepto equidista tanto de la armónica belleza clásica como del horror delicioso de lo sublime. Si esta noción, ignorada por López Bustos, proporciona una clave útil para la interpretación de la mayoría de los ásperos e irregulares paisajes sorianos, tampoco se puede suscribir plenamente la afirmación del estudioso relativa al neto predominio de lo sublime en la poesía del sevillano, quien, según confirma Vila-Belda, “rechaza deliberadamente [...] los elementos sublimes y grandiosos de la naturaleza” (2004: 15). Por lo demás, entre los ejemplos propuestos por Kant para concretar la categoría de lo bello, destaca “la contemplación de campiñas floridas” y de “platabandas de flores” (2019: 8), una visión especialmente recurrente en los marcos botánicos machadianos, donde siempre se divisa “alguna humilde flor...azul o blanca” (435) poniendo el broche a la “belleza del campo florido” (ibíd.). Una flor que, creciendo en el huerto anímico del sujeto, no puede ser menos delicada que su alma sensible, según lo transmite el último dístico de “El poeta”: “¡Alma, que en vano quisiste ser más joven cada día, / arranca tu flor, la humilde flor de la melancolía” (442).

Son innumerables las ocasiones en las que Machado canta los tesoros vegetales más valiosos y ocultos de la vegetación peninsular. ¿Cómo olvidar la blanca flor del nardo que perfuma los balcones y jardines andaluces? El nardo, inequívoco símbolo de la arábica estirpe de Al-Ándalus en los versos de “Adelfos” de Manuel (“Tengo el alma de nardo del árabe español” [2000: 119]), recibe el beso inesperado del “fantasma irrisorio”

(448) de Antonio, identificado con un muñeco de los “que pone un titerero en su retablo” (ibíd.) en la oscuridad de la esquina de una calle andaluza. Si bien los ejemplos podrían seguir *ad infinitum*, es conveniente recordar los alejandrinos de la pieza LXXXIV, donde observamos un amplio despliegue botánico, desde las gramíneas (trigo, espiga) y las vitáceas (vid, uva), hasta los frutales más comunes de la flora mediterránea (manzanar) y las especies florales más perfumadas de nuestros jardines (jazmines, rosas). No obstante, la paleta machadiana parece recrearse sobre todo en los ejemplares más nimios, dibujando las manchas azules de las precoces florecitas primaverales y pincelando el blanco tapiz de las minúsculas margaritas (484-485), como también sugiere Domingo Ynduráin: “Es todo un ejercicio de humildad, desmitificador de rosas, lirios, etc.; acepta la modestia de las vulgares y reales flores, que sustituyen a las metafóricas, a las fabricadas por el arte” (1975: 84-85). Estas margaritas son las recién brotadas, las “primeras”, empleando el mismo adjetivo con que se califican las velloritas (asimismo conocidas como margaritas comunes) de la composición XLII (458), incluida en el poemario auroral de 1903. Su brote en medio de los hilos de hierba seguirá siendo objeto de la lupa machadiana a la altura de 1916, en un endecasílabo del soneto “Primaveral” del cancionero martiniano: “¿Y esa primera blanca margarita?” (675). La selección vegetal del citado poema LXXXIV se encarga de simbolizar el miedo del “andante peregrino” (484), que, víctima del temor al fracaso amoroso, no se atreve a recoger “del rubio color de la llama / el fruto amarillo” (431) ni a recolectar la uva, las manzanas y el grano madurados en el solsticio de verano. Metafóricamente sugerido a través de ejemplos extraídos de la naturaleza, el espeluznante presagio de enfrentarse al binomio *Eros-Thanatos* se proyecta en los jazmines, flores de la lujuria juvenil, y en las peligrosas rosas rojas de la pasión (cfr. Aguirre, 1982: 233), en los versos de una composición sintomáticamente titulada, en su primera publicación en la revista *Blanco y Negro*, “Presentimientos”. Aterrado frente a la posibilidad de quedarse ciego ante “el rojo sol de un sueño” (484), el hablante lírico prefiere seguir disfrutando de un campo aún adolescente, retratado con los toques delicados de los nimios vegetales representados por las florecitas azules y las margaritas de primavera.

Machado logra encontrar lo bello hasta en lo más feo y diminuto de las creaciones de la madre naturaleza. La atención centrada, como tendremos oportunidad de observar, en los pétalos dicromáticos de la encina contradice el planteamiento de López Bustos, quien circunscribe la poesía machadiana al perímetro de lo sublime, que ve representado por un genérico monte de encinas. Lo mismo ocurre en los versos de “En el entierro de

un amigo”, donde se esboza el lúgubre bodegón de unas rosas y unos geranios a punto de marchitarse, con el fin de evocar la “emoción estival y terrorífica de la realidad amor-verano-muerte” (Aguirre, 1982: 234):

Tierra le dieron una tarde horrible
del mes de julio, bajo el sol de fuego.
A un paso de la abierta sepultura
había rosas de podridos pétalos,
entre geranios de áspera fragancia
y roja flor (429).

La perspectiva de lo nimio vegetal se emplea asimismo en la primera de las nueve secciones de “Campos de Soria”, que, envuelta en una luz frágil y delicada, parece limar las asperezas de una tierra adusta e inhóspita. Lo que vemos es una serie de pictografías anecdóticas en miniatura, cuyo denominador común es la alternancia cíclica de las estaciones, reflejada en la cambiante belleza del paisaje, hasta trascender a la preocupación histórica por el presente y el futuro de Castilla. Lo que llama la atención es que el sujeto lírico se centre principalmente en el análisis de la conformación del terreno y, tras recrearse en la descripción de la orografía numantina, se detenga a contemplar, dentro de una vasta gama de especies botánicas, algunos de los más insignificantes ejemplares de la flora castellana, como las hierbas aromáticas y las primeras margaritas que esparcen su delicado aroma por los prados verdes:

Por las colinas y las sierras calvas,
verdes pradillos, cerros cenicientos,
la primavera pasa
dejando entre las hierbas olorosas
sus diminutas margaritas blancas (511-512).

Se puede suponer que Machado alude aquí a la variedad de la *Margarita minor*, cuya inflorescencia se compone de decenas o centenas de diminutas flores. También conocida como “maya”, por aparecer sus flores en el mes de mayo, suele crecer en prados (de ahí su frecuente denominación de “margarita de los prados”), bosques, arroyos, márgenes del camino y tiene poca altura (no supera los quince o veinte centímetros), detalle que la diferencia de la variedad *Mayor* (o “crisantemo leucantemo”), bastante común también en praderas (como revela el nombre técnico de *Bellis pratense*) y en pastizales xerofíticos.

La poetización machadiana de la denominada asimismo *Bellis perenne* queda confirmada en el poema XLII por el empleo sinonímico de “vellowita” (“las primeras vellowitas” [458]), cuya traducción, a cargo de Macri (en Machado, 1994: 232), como “pratolina” la vincula al compartido hábitat campestre. Esparcida en los campos rejuvenecidos por “la savia joven” inyectada “en las nuevas ramas”, la variedad *hortense* de *Bellis* anuncia, junto a los pequeños y olorosos ejemplares de la violácea de hojas acorazonadas, la llegada de la primavera (ibíd.). En el marco de la ebullición enfatizada por la paraquesis de la raíz floral (“florece”, “flor”), los ejemplares primerizos de esta “flor bonita o hermosa” (según su procedencia del latín *Bellus*) perfuman la vestimenta de una joven que parece salida de *La Primavera* de Botticelli, mezclando su peculiar aroma, impregnado en las sandalias de sus “piernas silvestres”, con la agradable fragancia de una de las plantas herbáceas más habituales en nuestros jardines³². Es reseñable también que, para describir el ritmo vivaz de la vida (simbolizado por el caótico juego de las ondas que abren la composición), Machado sitúe el fluir del río de Heráclito entre las juncáceas (junquerales, cañas), familia vegetal muy habitual en suelos húmedos, riberas y pantanos de la cuenca mediterránea, pero generalmente ignorada en ámbito literario. La “pasajera ilusión” erótica o, según la definición de Macri, “quimera romántico-simbolista” (859), reiteración parcialmente alterada de la “fugitiva ilusión” del verso 15, con “delicados matices que traen a la memoria fórmulas y recursos becquerianos” (Álvarez Molina, 1961: 52), hace su alegre incursión cerca de las gramíneas mediterráneas (458). Téngase en cuenta que las cañas fluviales se mencionan aquí desemparejadas de los juncales, quizás con el fin de representar aún más claramente, por medio de la robustez de su tallo envuelto con hojas de un verde brillante, la alegría de la naturaleza antropomorfizada. Estando el junco provisto de ramas aéreas y tallos mucho más flexibles, se puede recordar que se escoge para simbolizar “la experiencia pasional imposible correlativa de la muerte” (Aguirre, 1982: 239), viniendo a componer la triple metáfora natural de la respuesta-pregunta al interrogante autodirigido al comienzo de cada uno de los tres cuartetos del poema XXXIII (“¿Recuerdas, dime”, v. 1; “Recuerdas...”, v. 4; “¿Te acuerdas...?”, v. 9 [449]). Aquí se veían “aquellos juncos tiernos” que, al necesitar de un clima fresco y de un terreno fértil para reproducirse

³² Esta figura femenina, persiguiendo una corza entre el verde follaje con arco y flechas, le recuerda a Ian Gibson, aparte de el famoso cuadro renacentista (e, indirectamente, la pintura prerrafaelita), a Diana, cuyo dardo de oro el poeta anhela recibir en su pecho, en una escena que parece reproducir *La corza blanca* de Bécquer, con el toque añadido de los faunos rubendarianos anhelando divisar voluptuosos cuerpos femeninos entre las frondas (cfr. Gibson, 2007: 153).

(debido a que cada veinte días los tallos producen una vaina apta para transformarse en materia prima), pagan el precio de la ausencia de humedad del “cauce seco” quedándose con unos tallos “lánguidos y amarillos” (ibíd.). El espectáculo que brindan no es menos dramático que el ofrecido por la marchita amapola, de cuyo cromatismo saltón, apagado cruelmente por el árido sol, queda solo un “negro crespón”, símbolo de la fragilidad de la vida abocada a extinguirse *in ictu oculi*, según explica Bartra: “Dentro de su economía de medios —de palabras—, ¡qué intensidad de visión logra comunicar al hecho de convertir en visible el sentimiento de la fugacidad del tiempo! [...] El poeta convierte en presencia inefable, materializa [...] un devenir universal que conmueve y entra en nuestra imaginación” (1999: 50).

Resulta chocante esta auténtica apoteosis de lo más intrascendente de la vegetación de la meseta, a que se acude para mostrar los efectos de la llegada de la nueva estación, en una evidente ruptura de los cánones estéticos convencionales. Es inevitable que el lector se sorprenda al apreciar que “los elementos que habitualmente se integran en el telón de fondo de una obra artística, pasan a ocupar o compartir el lugar principal” (Vila-Belda, 2004: 123). Consecuentemente, se situará en un segundo nivel descriptivo una cadena imponente como el solemne Moncayo, con sus dos mil trescientos dieciséis metros de altitud y un terreno poblado por una espectacular flora de coscojas, espliego, tomillo, endrinos, jaras, carrascas, brezos, abedules, acebos, algún pino rodeno, arándanos, sabinas y pinos negros. La histórica cadena aragonesa queda sorprendentemente apartada de la mirada del lector-espectador, descuidada en el plano de fondo y apenas divisada a las espaldas de los nimios botánicos que ocupan el primer plano. La secuencia se abre con la tercera persona singular del verbo “ser”, uno de los recursos espacio-temporales más característicos del autor, para situar al lector en la escena introducida *in medias res*: “Es la tierra de Soria árida y fría” (511). Es digna de mención la referencia inicial a la composición morfológica y a las condiciones climáticas de la humilde tierra soriana, frente a la fugaz alusión a la majestuosa montaña, con sus laderas aún nevadas a comienzos de abril, a la que dedica tan solo un verso:

La tierra no revive, el campo sueña.
Al empezar abril está nevada
la espalda del Moncayo (512).

Una tierra, la descrita, que, si bien inhóspita y con duras condiciones climáticas, domina el escenario, tanto en el arranque como en la parte final de “Campos de Soria”,

que se cierran con la tan citada confesión de la hondura con que los campos numantinos han “llegado al alma” (516) de quien prefiere “lo antiheroico, lo sencillo, lo humilde. Lo que es humilde y sencillo como él” (García López, 1990: 430).

Atento conocedor tanto de la morfología y composición del terreno como de su correspondiente biocenosis, Machado, por boca del apócrifo Mairena, “es hombre de oído finísimo, de los que oyen —no ya sienten— crecer la hierba” (2327), y de los que pueden conseguir, en palabras de su hermano José, “el milagro de la voz hasta en las piedras” (1999: 21). La pluma machadiana tiende a recurrir a escenas botánicas similares o incluso idénticas, sobre todo en *Campos de Castilla*, además de enumerar generalmente los mismos especímenes vegetales, aun nombrándolos con distintos vocablos, como destaca James Whiston (2005: 527). Esta estrategia descriptiva produce en el lector la sensación de que estas imágenes se hallan allí desde siempre, pero, en realidad, en cada aparición se aprecia algún aspecto nuevo en el marco natural, con los “detalles más menudos” al frente, como resalta José Olivio Jiménez:

Líneas enteras pasan sin cambio de un poema a otro y, sin embargo, no dan la impresión de ser repetitivas porque el tono controla la imagen. El toque constante e inmediato de Machado afecta a los detalles más menudos: al viento cambiante, al son del agua removida, a la agudeza de las fechas grabadas en el tronco de un árbol. Esta ligereza de toque transforma la escena más sencilla, convirtiendo en misterioso el espacio más desabrido. En su poesía, la naturaleza irradia significación: los parques, las fuentes, los crepúsculos, los álamos, las puertas, las montañas lejanas a que nunca ha subido... todo tiene una significación anclada en la percepción simbólica (1979: 264).

El amor a los nimios botánicos se transparenta en la sorprendente tendencia del autor a convertir en protagonistas de poemas enteros (como adelantan ya sus respectivos títulos) a las especies arbóreas menos atractivas, legendarias o exóticas. Es el caso del archiconocido “olmo seco”, encuadrado en el marco del devenir temporal, con cuyos efectos está familiarizado todo ser viviente; el poeta logra, gracias a la acertada combinación de la sencillez del paisaje con la humildad de un paisanaje de leñadores, carpinteros y carreteros, romper con los moldes poéticos tradicionales. Fiel a su amor por los nimios de la naturaleza, Machado detalla el estado de consunción del árbol a través de la representación de sus restos deteriorados, que, emergiendo progresivamente a la luz de una mirada microscópica, brindan unas imágenes inusitadas, desde el punto de vista de la estética convencional, de lo que sucede dentro las vísceras del olmo. Sin embargo, en medio de este escenario de desolación, el actor-espectador se queda sorprendido al

descubrir, con el detallismo habitual, que han brotado de sus ramas secas “algunas hojas verdes”, imagen que remite a un incipiente rebrote de esperanza.

Otros paisajes en los que se recrea la *ropografía* machadiana son los polvorientos olivares, abrasados por el sol canicular y connotados con epítetos cromáticos sombríos, generalmente pertenecientes a la gama del negro-gris. Estos constituyen la contraparte botánica andaluza de la encina castellana, definida por Barbagallo como el árbol más “intrahistórico” del bosque mediterráneo:

La historia botánica de España la hacen los árboles fuertes y altos, los hermosos, los grandes y los olorosos —el roble, el pino, la palmera, el chopo, el manzano, el eucalipto, el naranjo—. La protagonista de la intrahistoria botánica, que en este largo poema también se cuenta, es la pobre “encina campesina” (2012: 39-40).

Protagonista también de todo un poemario al igual que los olivos, la “parda encina” no suele despertar especial admiración ni respeto. Es símbolo de la sencillez del pueblo castellano y del campo en el que crece: “El campo mismo se hizo / árbol en ti, parda encina” (502). El aspecto de ruina y abandono de las encinas numantinas (“y ruinas de viejos encinares / coronando los agrios serrijones” [505]) es hipálage de la situación de decadencia y desolación del campo castellano, tal y como puntualiza Richard Predmore, al destacar que “los más característicos [árboles] parecen ser las encinas y los robles”, que “a menudo se nos presentan destrozados o desmaterializados”, al igual que “la corona de encinares arruinados subraya indudablemente la pobreza de Castilla y la impresión que produce de haber venido a menos” (1946: 503-504). Generalmente connotadas con ásperos calificativos (“pardas”, “oscuras”, “negras”), estas fagáceas encarnan el “símbolo permanente de la tierra y de las gentes sorianas en su capacidad de sufrimiento y de aguante, de su dureza y sobriedad, de su majestuosidad y de su humildad, de su bondad y de su sencillez” (García López, 1990: 433).

En los lienzos velazqueños encargados para el pabellón de caza de la familia real en el Pardo, las encinas y los montes castellanos aparecen al fondo para contrabalancear, con su sencillez rural, la rígida fachada del protocolo cortesano:

y tú, encinar madrileño,
bajo Guadarrama frío,
tan hermoso, tan sombrío,
con tu adustez castellana
corrigiendo

la vanidad y el atuendo
y la hetiquez cortesana!... (330)³³

Ningún artista antes ha pintado como Machado la sobria belleza y la dignidad del porte de la encina, que no tiene ninguna de las cualidades destacables de los demás árboles, como subraya Carlos Beceiro:

En oposición a otros árboles, el roble señorial y guerrero, el pino de múltiples paisajes, la palmera de los confines del desierto, las hayas de temible leyenda, los chopos temblorosos en la orilla del río, las añosas olmedas, el manzano, el eucalipto o el naranjo, con su aroma, o el ciprés con su elegancia, la encina se evidencia por caracteres de signo negativo. Ni color, no olor, ni prestancia (1984: 50).

Machado reprocha que nadie dedique ni una simple mirada a la discreta flor de la encina, que, como volverá a resaltar en la séptima de las “Canciones” de la serie lírica CLIX, embellece unas ramas destinadas a morir heroicamente, con admirable entereza y sin oponer resistencia, bajo los golpes crueles del hacha de los leñadores: “Canta de la parda encina / la rama que el hacha corta / y la flor que nadie mira” (621). Es la misma “flor verdiamarilla” (500) que, ya apreciada en “Las encinas”, tampoco se le escapa al ojo del viajero Machado cuando, desde la ventanilla del tren, logra divisar sus pétalos dicromáticos:

Mariposa montés, negra y dorada,
al azul de la abierta ventanilla
ha asomado un momento, y remozada,
una encina, de flor verdiamarilla... (658)

Sea cual sea el escenario meteorológico, del calor tórrido de agosto al hielo invernal de enero, de las gotas del aguacero a los copos de nieve de la tormenta, crece la encina campestre aguantando, con firme entereza, los golpes de la vida:

³³ Reyes Vila-Belda observa que, al hilo de esta concesión de autonomía (y protagonismo) al mundo de lo nimio botánico, el autor de *Campos de Castilla*, tras las huellas velazqueñas de lienzos como *Tres hombres a la mesa*, *Vieja friendo huevos* o *El aguador de Sevilla*, plantea un tácito desafío tanto al poder como a la estética dominante en la época: “La atracción que la mirada de Velázquez siente por lo insignificante y el uso de lo nimio como instrumento para alterar la perspectiva se remonta a sus obras tempranas. [...] Velázquez debilita la posición privilegiada y enaltece la humilde. Antonio Machado en ‘Campos de Soria’ ofrece una alteración de la perspectiva semejante. [...] En las primeras secciones, Machado describe el paisaje castellano con la destreza y el distanciamiento de un pintor de una escena arcádica. Sin embargo, su mirada rechaza la visión sublime de lo grandioso —el Moncayo— y se concentra en lo nimio —las margaritas, los pastores envueltos en sus capas—” (2004: 30).

Ya bajo el sol que calcina,
ya contra el hielo invernizo,
el bochorno y la borrasca,
el agosto y el enero,
los copos de la nevasca,
los hilos del aguacero,
siempre firme, siempre igual,
impasible, casta y buena,
¡oh tú, robusta y serena,
eterna encina rural
[...]! (502)

El poeta tiene palabras de admiración para la “encina rural”, “símbolo del hombre intrahistórico, de la casta que se impone y perdura por debajo de las superficiales vanidades de la ‘hetiquez cortesana’” (Lissorgues, 1999: 234). Las encinas machadianas, que aguantan todo tipo de privaciones, calamidades naturales y destrucciones humanas, están en las antípodas de las encinas unamunianas, que, por quedarse lejos de las dramáticas coyunturas históricas, guardan intacta su “perenne verdura”:

En este mar de encinas castellano
los siglos resbalaron con sosiego
lejos de las tormentas de la historia,
lejos del sueño
que a otras tierras la vida sacudiera;
sobre este mar de encinas tiende el cielo
su paz engendradora de reposo,
su paz sin tedio.
(Unamuno, 1999: 128)

No como meras espectadoras de las vicisitudes históricas, como relata el compañero de generación en “El mar de encinas”, sino como actrices principales, marcadas por la fatalidad de la Historia oficial y la inclemencia de su intrahistoria particular, dominan la escena las encinas machadianas. En ellas se refleja la actitud valiente de los labradores castellanos, a los que toca ganarse el pan con diario sacrificio, frente a la abúlica burguesía y a la “innoble” nobleza, mera heredera de títulos y tierras sin ningún mérito personal.

Sus ramas desteñidas, tendidas sin arrogancia desde el tronco polvoriento, revelan una personalidad vigorosa y decidida, una “humildad que es firmeza”:

¿Qué tienes tú, negra encina
campesina,
con tus ramas sin color
en el campo sin verdor;

con tu tronco ceniciento
sin esbeltez ni altiveza,
con tu vigor sin tormento,
y tu humildad que es firmeza? (502)

Es el mismo carácter fiero de la gente del campo, para quienes son “sombra tutelar” los valientes (y valiosos) árboles que proporcionan la leña para poder calentar sus simples hogares:

mas sois el campo y el lar
y la sombra tutelar
de los buenos aldeanos
que visten parda estameña,
y que cortan vuestra leña
con sus manos (503)

Esta “especie de lazarillo de los árboles”, como define Beceiro la encina, es uno de los ejemplares más característicos del herbario intrahistórico machadiano, puesto que se presenta “sometid[o] al medio mineral, manteniendo su vida en precario frente al adverso terruño” (1984: 51), pero siempre resistiendo impávido frente a toda inclemencia. Por su aversión a los honores palaciegos, la encina se escoge como patente “símbolo del sufrido pueblo español, parco, humilde y estoico, a vueltas con la vida y el sustento, en la rudeza de una tierra estéril; firme y resistente en su pobreza” (ibíd.).

Ya no es el Machado naturalista el que, mientras observa los encinares erguidos en medio de un yermo paisaje “lleno de obscura maleza”, llora el funesto destino de estos árboles tristes y pobres. Es el Machado noventayochista³⁴ el que hace hincapié en la generosidad de aquellos encinares que, dispuestos a inmolarse estoicamente para ofrecer calor a los campesinos, están destinados ineluctablemente a morir bajo los golpes crueles del hacha de los leñadores, sin que nadie les dedique un canto *in memoriam*:

Mientras que llenándoos va
el hacha de calvijares,
¿nadie cantaros sabrá,
encinares? (500)³⁵

³⁴ El interés de Machado por las menudencias del paisaje español y de sus habitantes es una faceta que comparte con los demás noventayochistas, tal y como reconoce el propio Azorín al aclarar —en *Madrid*— que “la diferencia estética del 98 con relación a lo anterior” reside justamente en este punto, o sea, en que todo “lo que no se historiaba, ni novelaba, ni se cantaba en la poesía, es lo que la generación del 98 quiere historiar, novelar y cantar” (1962: 865).

³⁵ Se puede establecer una analogía entre esta estrofa y una del poema XLVIII, dedicado precisamente a las familiares “moscas vulgares”, que, por no ser productivas como las laboriosas abejas o agraciadas como las delicadas mariposas, no han sido celebradas nunca por un “digno cantor” (462): “Inevitables golosas, / que ni labráis como abejas, / ni brilláis cual mariposas; / pequeñitas, revoltosas, / vosotras, amigas viejas, / me evocáis todas las cosas” (463). De acuerdo con Zubiría, las moscas machadianas se convierten en “símbolo del tiempo concretado en lo minúsculo” (1973: 46), abriendo paso a la interpretación de Vila-Belda, quien apunta que “para representar la fugacidad de la vida, el poeta no se sirve de las imágenes

2. HACIA UNA PERSPECTIVA SIMBOLISTA, EXISTENCIAL E HISTÓRICA DEL PAISAJISMO MACHADIANO

*No dicen más los árboles, las nubes,
los pájaros, los ríos, los luceros...
¡No dicen más y nos lo dicen todo!
¿Quién sabe de secretos?*

Miguel de Unamuno
Rimas de dentro (1923)

Ávido lector de los simbolistas franceses, Machado recurre, para rendir cuentas de todo lo que sobrepasa la limitada (y limitante) facultad denotativa de la palabra, a una masiva explotación de símbolos, entre los cuales la naturaleza constituye una de las reservas más inagotables y provechosas. Las descripciones del entorno natural arrancan del dato circunstancial y personal para dar paso a una lectura del paisaje en clave simbólica, lo que lo convierte, una vez que se interpreta con una implicación emocional y una adhesión sentimental, en *paisaje del alma*. La ecuación establecida entre el imaginario vegetal, que nunca se presenta como mero atributo ornamental, y el contenido simbolizado supone, además, una exploración introspectiva, metafísica y, finalmente, sociohistórica; de ahí que la investigación acabe haciendo incursión, una y otra vez, en el ámbito del existencialismo, por un lado, y en el del historicismo, por otro.

Se puede apreciar cómo el sevillano se vale del “simple amor a la Naturaleza” para bucear en las eternas cuestiones de la (in)significancia del ser, del paso del tiempo, de la relación con Dios y del sentido de la muerte; estas preocupaciones de carácter trascendente, intensificadas por las en casos dramáticas coyunturas históricas, se traducen

clásicas del río, la rosa o la belleza femenina amenazada por el paso de los años” (2004: 63). La autora resalta la elección original y rompedora del sevillano, quien escoge un ejemplar humilde y cotidiano, tanto en el caso del entomológico (mosca) como del botánico (encina), ambos situados en las antípodas de toda grandiosidad: “En ambos poemas el poeta se fija en lo insignificante —moscas y encinas— para reificar, en el primer caso, la humildad y la fortaleza de la gente del campo; y en el segundo, la fugacidad del tiempo” (142). El insecto antipoético encontrará su digno cantor en Machado, quien prefiere pedir a Juan Ramón, puesto que no se siente a la altura de semejante elogio, que pulse “su lira franciscana” (590) para entonar un canto en honor de las mariposas anaranjadas y morenas de la sierra. Machado es poeta de lo nimio en todas las vertientes de la naturaleza, incluyendo tanto lo poco agradable a la vista como lo diminuto entomológico, cuya imperceptible pequeñez puede contener en sí el universo; es este el caso de la mariposa, que, descrita como “atlas del mundo” (548) por la analogía cromática entre sus alas y las páginas del texto geográfico, también hace alusión a la capacidad de contener en sí toda la belleza del cosmos.

en la selección de los ejemplares fitológicos más apropiados para expresar la crisis existencial tanto suya como de sus contemporáneos. Estas observaciones nos han llevado a investigar la obra machadiana eludiendo la tradicional dicotomía —procedente de la dialéctica, cada vez más cuestionada por la crítica, “Modernismo vs. Noventayocho”— entre estética y sociedad, entre pureza artística (o evasión) y *engagement* (compromiso político o moral).

Aunque el entramado metafórico vegetal acabe volviendo, en un movimiento circular, siempre al punto de partida, o sea, a la dimensión individual y al subjetivismo intimista herederos de la ideología romántica, es preciso tener en cuenta que el yo machadiano, a la hora de manifestar “claramente su sentimiento” (1309) hacia la naturaleza, lo hace siempre en sintonía con los demás paisajes anímicos³⁶. Tras aclarar, en su texto “Gerardo Diego, poeta creacionista” (1922), que “imágenes, conceptos, sonidos, nada son por sí mismos” y que “de nada valen en poesía cuando no expresan hondos estados de conciencia” (1641), Machado explica, en “Problemas de la lírica” (1924), que la creación de los escenarios naturales de sus versos surge gracias a la colaboración con los demás:

No se puede llegar a esta simple fórmula: “mi corazón, enfrente del paisaje, produce el sentimiento. Una vez producido, por medio del lenguaje lo comunico a mi prójimo”. Mi corazón, enfrente del paisaje, apenas sería capaz de sentir el terror cósmico, porque aun este sentimiento elemental necesita, para producirse, la congoja de otros corazones enteleridos en medio de la naturaleza no comprendida. Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo paisaje, no surge sin una atmósfera cordial. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien *nuestro* (1310).

El sentimiento paisajístico cordialmente compartido no puede desvincularse, eso es, de las circunstancias, del tiempo y del lugar donde se gesta, en la medida en que “toda poesía, aun la más esotérica, expresa una experiencia social” (Gutiérrez Girardot, 1969: 20). Es sobradamente conocido el alcance de dicha “experiencia social” en quien confiesa con orgullo tener sangre jacobina y apoyará la causa republicana hasta la muerte, siendo el de su implicación política solo uno de los muchos perfiles atribuidos al poeta, que

³⁶ La poesía machadiana se mostrará cada vez más abierta a la comunicación, a la comprensión y a la fraternidad, conforme se vaya abriendo al mundo exterior y vaya concediendo protagonismo a los objetos de la realidad, al punto que estos se convierten, en *Campos de Castilla*, en “argumento primero del libro” (González, 1999: 112). De esta forma Machado evita el riesgo de caer en un subjetivismo estéril y repetitivo, a la vez que sitúa su reflexión poética dentro de los límites de la dimensión temporal, a la luz de la concepción del hombre como “ser-para-la-muerte”. El tormento de la muerte y su difícil aceptación se ubica en el centro de la lírica existencialista, sea esta de matriz simbolista, expresionista o surrealista.

parece aceptar la contradictoria complementariedad de sus facetas: “Nunca estoy más cerca de pensar una cosa que cuando he escrito la contraria” (1188). Explica esta pluralidad de personalidades también Juan de Mairena, otredad o alteridad de un Machado que se somete conscientemente a un proceso de “auto-heterogeneización” (Gutiérrez Girardot, 1969: 90): “¿Pensáis que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más que uno” (1995). Y, en su caso, aparte de más de un poeta, lleva también a uno o más filósofos al igual que su creador, que es un “poeta a lo Paul Valéry” no menos que un “filósofo a lo Martín Heidegger” (2050). Convencidos de la imposibilidad de situar la palabra fuera del tiempo, tanto los poetas como los filósofos —recuérdese el fragmento donde Machado afirma que “hay hombres [...] que van de la poética a la filosofía; otros que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro” (1998)—, “llegarán a una metafísica existencialista, fundamentada en el tiempo; algo, en verdad, poemático más que filosófico” (2050).

Sin dejar de atender al resto de las caras que conforman el poliédrico talento machadiano, esta investigación se abordará fundamentalmente desde la atención a su vertiente simbolista, al examen de la cual se dedicará el núcleo del presente capítulo. No obstante, y pese a la prioridad concedida a este enfoque, hemos considerado oportuno hacer alusión también, para disponer de una visión de conjunto, a la dialéctica posromántica entre simbolismo y existencialismo apreciable en muchos de sus versos; por otro lado, hemos tenido presente la visión histórica subyacente a muchas de las metáforas botánicas, convertidas en testigos tanto de la gloria pasada del imperio como de la decadencia de la época.

2.1. “Alma, ¿qué has hecho de tu pobre huerto?”: paisajes simbólico-existenciales

*Poned sobre los campos
un carbonero, un sabio y un poeta.
Veréis cómo el poeta admira y calla,
el sabio mira y piensa...
Seguramente, el carbonero busca
las moras o las setas.
Llevadlos al teatro
y solo el carbonero no bosteza.
Quien prefiere lo vivo a lo pintado
es el hombre que piensa, canta o sueña.*

*El carbonero tiene
llena de fantasías la cabeza.*

Antonio Machado
Campos de Castilla (1912)

Orientado a explorar el misterio del tiempo y de la muerte, así como a buscar una justificación al aparente sinsentido de la existencia, el simbolismo botánico machadiano acaba llegando al ámbito metafísico cuando, de acuerdo con su propio autor, aspira a “penetrar” el paisaje, sugiriendo la necesidad de “familiarizarnos con una forma de conciencia que penetra en el objeto, que lo ilumina, que lo alcanza por dentro, que lo *vive*” (1993). Lejos de tener una función puramente decorativa, el patrimonio iconográfico vegetal, elaborado a la luz de la dialéctica entre inmanencia y trascendencia, rasgo característico de la época, llega a perfilarse como fuente de conocimiento. De hecho, tanto el arte como la filosofía de los primeros decenios del siglo XX revelan cómo el apego a la intranscendencia de los objetos resulta directamente proporcional a un anhelo de inmortalidad; esto lleva a la *poesía de las cosas*, que, despreciada durante siglos en el marco de la cultura occidental, llega a alcanzar ahora una centralidad absoluta³⁷.

Debido a que la técnica simbolista a menudo da cauce a la preocupación existencial, Adelaida López Martínez afirma que “Machado puede contarse, por sus complementarios, entre los existencialistas de nuestro siglo” (1983: 173). “Alma, ¿qué has hecho de tu pobre huerto?” (477), se pregunta el poeta, cuando se da cuenta de que hubo un tiempo en que su alma, ahora poblada de malas hierbas e insectos amenazadores, era un jardín de luminosos limonares y rosas floridas. Autor de una obra gestada en un delicado equilibrio “entre el sentir del poeta y el frío contorno de las cosas” (1661), el sevillano, marcado por la conciencia de la finitud, el drama del *ser-en-el-tiempo* y un cansancio existencial de raíces quevedescas, vive en sus carnes la angustia teorizada por Martin Heidegger y Soren Kierkegaard. Pese a buscar un remanso de paz en el abrazo de la naturaleza, Machado presiente la inminente llegada de “Ella”, de la que “no faltará a la

³⁷ Al dejar de abordar la relación sujeto-objeto en términos de contraposición dialéctica, Machado indaga en los intersticios del plano físico con la plena conciencia de que la palabra poética, para concretizarse y emerger, no puede aspirar a lo absoluto sin antes quedarse atrapada en la barrera de lo real y enfrentarse con este. El objeto se empieza a considerar ahora como una representación o exteriorización de la conciencia del individuo, destinado a desplazar la atención desde sí mismo hacia la realidad del paisaje a su alrededor. Queda fuera de duda la importancia asignada al objeto y a la alteridad por Machado, consciente de que salir de sí implica el análisis objetivo del dato real partiendo, obviamente, de las experiencias del sujeto: “No es el yo fundamental / eso que busca el poeta, / sino el tú esencial” (633).

cita” (450); por eso no le queda otro remedio que ir ensayando las “desesperantes posturas” (ibíd.) del día a día mientras espera su llegada, con una zozobra que tan de cerca nos recuerda la teoría de la angustia formulada por el pensador de Friburgo³⁸.

Al nombre de Heidegger habrá que añadir el del pensador francés que tanto peso ejerció sobre los planteamientos poéticos y filosóficos de Machado, Henry Bergson, en cuya filosofía su alumno ve condensado “el herbario de la flora simbolista” (1194), además de tender puentes entre simbolismo y existencialismo. La oscilación pendular entre geografía exterior y geografía interior ha de situarse dentro de las coordenadas temporales, imprescindibles para explicar las acciones y decisiones del hombre. Estamos sustancialmente ante el enfoque desarrollado bajo el magisterio del autor de *L'Énergie spirituelle*, cuyas teorías sobre la *durée* —considerada como una realidad psicológica— dejarán huella en la concepción machadiana del tiempo, que guarda estrechos vínculos con el simbolismo, por un lado, y ejerce una honda repercusión en el existencialismo, por otro³⁹. Si se parte del presupuesto de que el antipositivismo, la sugerencia (a través de imágenes y elementos rítmicos), el misterio y el intuicionismo constituyen “la piedra angular de todo el edificio simbólico” (Cirlot, 1992: 37), es evidente, en el simbolismo machadiano, la proyección del pensamiento de Bergson, “cuyo método intuitivo intenta penetrar la realidad y extraer de ella, por medio de imágenes, lo que los conceptos son incapaces de revelar” (López Castro, 2004b: 287). La influencia ejercida por el “filósofo del simbolismo” (Aguirre, 1982: 97) está respaldada por la asistencia del becario Antonio

³⁸ Se podría incluso decir que Machado adelanta el núcleo del pensamiento heideggeriano, cuyas claves, transmitidas en *Sein und Zeit* (1927), harían mella en su concepción sobre el tiempo y la muerte, sacando, ante el dilema crucial de todo hombre (“¿Qué es el ser?”), las siguientes conclusiones: “[...] investigadlo en la existencia humana; que ella sea vuestro punto de partida (*Das Dasein ist das Sein des Menschen*). Y para penetrar en el ser, no hay otro portillo que la existencia del hombre, el ser en el mundo y en el tiempo... Tal es la nota profundamente lírica, que llevará a los poetas a la filosofía de Heidegger, como las mariposas a la luz” (2366). Reducido en una patética “monotonía / que mide un tiempo vacío” (553), el *ennui* finisecular queda reflejado en la constatación machadiana de que “ya nuestra vida es tiempo” (450), conclusión a la que llega a partir de la percepción de no poder ser sino en el tiempo, de estar la vida humana insertada en el fluir temporal. José Luis Aranguren sostiene que, en el marco de la poesía universal, es esta la más terminante anticipación, “en solo cuatro versos, del sentimiento de la vida subyacente a esa filosofía actual de la finitud temporal, del cuidado, de la desesperación (no gesticulante y retórica, a lo Unamuno, sino mansa y callada) y el ser-para-la-muerte” (1949: 388). Y luego añade la retórica pregunta que enlaza la reflexión machadiana con el existencialismo heideggeriano: “Se habla del ‘yo soy yo y mi circunstancia’ de Ortega. ¿Por qué no hablar nunca del ‘ya nuestra vida es tiempo’ a propósito de *Sein und Zeit*?” (ibíd.).

³⁹ Bergson plantea, en el *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), la idea de la inconmensurabilidad y heterogeneidad del tiempo íntimo, además de sustituir el análisis racional por la intuición como vía de conocimiento. Tanto el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, tesis leída en 1889, como el libro *Materia y memoria*, publicado en 1897, pasan por las manos de Machado, si no con ocasión del primer viaje a París, con toda seguridad en 1902, durante la segunda estancia en la capital francesa.

a los cursos dictados por Bergson en la Sorbona, así como por los ecos de su filosofía en el ámbito peninsular, donde penetran alrededor de 1882. Cabe recordar que estamos en pleno apogeo del Modernismo, corriente a la que el teorizador de la distinción entre “tiempo espacial” y “tiempo psicológico” aportaría su revolucionario enfoque del *cronos*, ya no concebido como una categoría abstracta y una secuencia ordenada sino como una percepción subjetiva y una progresión desordenada, fluida, interiorizada. “Quién ha punzado el corazón del tiempo?” (614), se pregunta el Machado de la quinta de las “Galerías” de *Nuevas canciones*. Y la respuesta la halla en las aceleraciones y retrasos del corazón temporal, en los vaivenes de un “tiempo simbolista” que, en palabras de Gullón, “no es cronología: es interioridad. Es un tiempo interiorizante e interiorizado, no un tiempo que se pueda medir con reloj” (1994: 37). La huella del filósofo francés sobre la concepción poético-filosófica del sevillano podría quedar perfectamente ilustrada por los dos versos de “(Poema de un día). Meditaciones rurales”, donde además se hace directa referencia al título de la obra más conocida de Bergson: “Pero ¿tu hora es la mía? / ¿Tu tiempo, reloj, es el mío?” (553). Tal como explicaría Machado en su “Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua”, la temporalización de la palabra poética alcanzaría, tras la metafísica tardía de Bergson, su plenitud en el siglo XX con el escepticismo existencialista. Hay que recordar que, precisamente en este mismo texto, nuestro autor invitaría a no despreciar “a los poetas del siglo XIX, desde los románticos a los simbolistas, porque nada hay en ellos que sea trivial” (1783). Téngase en cuenta, además, que ya quince años antes de la redacción del texto que nunca llegaría a leer en la Academia, el sevillano había tachado de narcisistas “bergsonianos” a los simbolistas, poniendo así de manifiesto la vinculación de estos con el ganador del Nobel de Literatura en 1927. Una vinculación que Aguirre reafirma sosteniendo que, “si Bergson fue el filósofo del simbolismo, no hay duda de que el simbolismo fue la poesía de Bergson” (1982: 98). Machado, por su parte, no duda en reconocer haber sido él mismo uno de ellos, y así lo confiesa en el prólogo a la segunda edición de *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1917): “Yo amé con pasión y gusté hasta el empacho esta nueva sofística: buen antídoto para el culto sin fe de los viejos dioses, representados ya en nuestra patria por una imaginería de cartón piedra” (1603).

A la luz de estas consideraciones toma forma y sentido la costumbre machadiana de poetizar el entorno natural desde la perspectiva del tiempo (tanto el tiempo personal de su existencia como el tiempo colectivo de la Historia), percibido en su perpetuo fluir y traducido en un imaginario botánico cargado de viva experiencia psíquica. La naturaleza

pone a su disposición, una vez más, las letras de su alfabeto, con las que Machado compone palabras relativas a la angustia temporal, la búsqueda de Dios, la obsesión de la muerte, el *horror vacui* y la aterradora soledad afincada en un espíritu introvertido desde la infancia.

Símbolos naturales y dudas existenciales van de la mano en muchos de sus versos, como se aprecia en “Profesión de fe”, la quinta de las “Parábolas” de *Campos de Castilla* que anticipa, con la alusión a un Dios que es Creador y criatura a la vez, la formulación del “Dios deseado y deseante” del libro juanramoniano de 1948; por otro lado, el texto prepara el terreno para plantear el conflicto entre lógica y emoción, ampliamente desarrollado en la octava pieza de la serie. Esta composición con ecos bergsonianos describe la inutilidad de la “cabeza meditadora”, es decir, del pensamiento racional, y de su ilusoria creencia de poder indagar el misterio de la vida, cuando, en realidad, lo único que consigue es medir “la sombra con un compás” (586). Los círculos obsesivos trazados por la mente generan una aterradora frustración cuando se la compara con uno de los elementos más vitales de la naturaleza: la “abeja libadora” (ibíd.). Frente a la artificiosa disección de la realidad operada por una lógica que va “echando verdades / que nada son”, o que, mejor dicho, son solo “vanidades”, el insecto “fabrica” y “melifica”, produce cera y miel “con jugo de campo y sol” (ibíd.) en el huerto íntimo machadiano.

La armonía del jardín del alma se ve a menudo alterada, como queda de manifiesto en el cuarto poema de la serie LXVI, por una “negra nota de angustia” (477), una inquietud latente (y sin causa aparente) que asedia la mente del poeta. Este la representa con la metáfora de la súbita irrupción, en medio de un soleado limonar, de un negro abejorro que, descrito con el color simbólico del dolor y anunciado por su molesto zumbido, viene a representar una imprevista desazón que perturba la alegría de un grupo de niñas:

Donde las niñas cantan en corro,
en los jardines del limonar,
sobre la fuente, negro abejorro
pasa volando, zumba al volar.
Se oyó su bronco gruñir de abuelo
entre las claras voces sonar,
superflua nota de violoncelo
en los jardines del limonar (476).

Tras interrumpir el juego infantil, sigue oyéndose su ruido de fondo desagradable y persistente, así como desagradables y persistentes son las obsesiones tanto del poeta

como de su heterónimo, quien recurre al mismo ejemplo entomológico para evocar, en la lección XXXI, la discordante nota de pena que acompaña casi todos los recuerdos de la niñez:

Pero antes que llegue o no llegue el Día, con o sin mayúscula, hay que reparar, no solo en que todo lo problemático del ser es obra de la nada, sino también en que es preciso trabajar y aun construir con ella, puesto que ella se ha introducido en nuestras almas muy tempranamente, y apenas si hay recuerdo infantil que no la contenga.

* * *

Sobre la fuente, negro abejorro / pasa volando, zumba al volar, / cuando las niñas cantan en corro, / en los jardines del limonar. / Se oyó su bronco gruñir de abuelo / entre las claras voces sonar, / superflua nota de violoncelo, / en los jardines del limonar” (2035).

El zumbido del insecto se vuelve a oír, convertido en el catastrófico fragor de los aviones bélicos, en la forma del ruido ensordecedor de estos pájaros de metal, que se dirigen, cargados de bombas, hacia los limoneros del destierro levantino. En “Meditación del día” aparecen, una vez más, los “jardines de limonar”, descritos con el mismo sintagma empleado (salvo por la ausencia del artículo determinado) en la composición recién comentada:

[...] La guerra
viene como un huracán
por los páramos del alto Duero,
por las llanuras de pan llevar,
desde la fértil Extremadura
a estos jardines de limonar,
desde los grises cielos astures
a las marismas de luz y sal (2177).

Atravesados por la *vieja angustia* que es compañera desde la niñez, los versos del sevillano abordan las cuestiones más problemáticas de la existencia humana, planteadas, en un primer momento, a nivel individual, para finalmente convertirse en *universales del sentimiento*. Sus dilemas e interrogantes se representan con metáforas extraídas del mundo de la naturaleza, a partir de la frecuente imagen del *hortus animae*, el jardín del alma en el que nidifican los miedos y también las escasas alegrías. Para ver una muestra de cómo Machado se vale de los recursos simbolistas para expresar su *ennui* vamos a entrar, como curiosos visitantes, en uno de sus más conocidos huertos del alma, en el cual el autor dispone hábilmente elementos de un jardín exterior (atardecer, plantas, fuente,

glorieta, estatua) para llevar al lector, oblicua y disimuladamente, al terreno de su jardín interior:

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 mármorea taza
reposa el agua muerta (449).

A pesar de su aura desrealizada, la composición no se presta a deformaciones oníricas o transfiguraciones del orden natural, conservando el aspecto de aparente cotidianidad que caracteriza los vergeles machadianos, en los cuales “la interiorización del mundo externo [...] borra los límites entre lo interior y lo exterior, entre el alma del poeta y la realidad cotidiana” (Gutiérrez Girardot, 1969: 48). El poema arranca, con un amplio despliegue de adjetivos cromáticos, de un plano general (la puesta del sol tras los cipreses) y va acercándose a un espacio más acotado, representado por la glorieta y el surtidor, antes de enfocar, finalmente, el agua estancada del último endecasílabo. La impresión de agonía crepuscular, sugerida por la descripción del ocaso mediante una metáfora de genitivo inverso y la imagen de unas brasas a punto de apagarse, queda intensificada gracias al estilo nominal, basado en una serie de vocablos semánticamente relacionados con la idea del día (y de la vida) destinado a desvanecerse. El binomio isotópico compuesto por *las ascuas* (“fuego que se extingue”) y el *crepúsculo* (puesta del sol y, por extensión, final de la vida) ya se aprecia en el menos conocido “Crepúsculo” de las primeras *Soledades*:

La soledad, la musa que el misterio
revela al alma en sílabas preciosas
cual notas de recóndito salterio,
los primeros fantasmas de la mente
me devolvió, a la hora en que pudiera,
caída sobre la ávida pradera
o sobre el seco matorral salvaje,
un ascua del crepúsculo fulgente,
tornar en humo el árido paisaje (745).

Las connotaciones luctuosas del ocaso proyectan sobre el paisaje anímico del autor, poblado únicamente por los fantasmas de su mente, un destello de “roja nostalgia” (744). Además de la serie de vocablos compartida tanto con “Crepúsculo” como con

“Tarde en el jardín” (“negro cipresal” y “cipresal oscuro”; “glorieta en sombra” y “tu paz en sombra”; “en la marmórea taza / reposa el agua muerta” y “el agua duerme en las marmóreas tazas”), en la pieza XXXII se enumera un espectro léxico magistralmente escogido: *morado* (color de la Semana Santa, vinculado a la pasión y la muerte), *cipresal* (coníferas habitualmente plantadas en cementerios), *sombra* (huida del sol), *piedra* y *mudo* (estática inmovilidad, ausencia de vida), *muerta* (inerte, no fluida). Todo el conjunto terminológico, irradiado desde y hacia las composiciones afines, con la intensificación recíproca de sus valencias semánticas, nos va aproximando al centro de interés del cuadro: dentro de la sombría glorieta vemos una fuente, adornada con una estatua de Eros de onírica impasibilidad, representado (según cánones convencionales) como un niño “alado y desnudo”, con el toque añadido de su pose somnolienta. Su inmóvil mudez (destacada con la similitud *desnudo-mudo*) lo vincula a la idea de no-amor y no-vida, a la ausencia de la vida y de sentimiento. El dístico final se detiene en la parálisis del agua del surtidor que, en vez de fluir o brotar alegremente, se esclerotiza de forma similar a “la alberca helada” (746) de [*Dime, ilusión alegre*], pero con el valor añadido de que esta se queda estancada dentro de una “marmórea taza” (449). Se introduce así un nuevo elemento de dureza (igual que el “Amor de piedra”) y gravedad, para contribuir a recargar la sensación global de extinción y decaimiento, con la adopción de una imagen análoga a la de la “La tarde en el jardín”. De acuerdo con Ricardo Senabre, en el caso de esta segunda pieza “de nuevo nos enfrentamos a la visión mortuoria del jardín” (1990: 60), una visión que es aparentemente mitigada por el agua de los surtidores, cuyo canto/llanto no deja de ser, en palabras de Machado, un “son doliente” (748). Otra vez nos situamos en un vergel en sombra, inmerso en la ensoñación y en el silencio, así como rigurosamente circunscrito detrás de una “tapia ennegrecida”, probablemente recubierta por la hiedra:

[...] en tus veredas
silenciosas, mil sueños resucitan
de un ayer, y en tus anchas alamedas
claras, los serios mármoles meditan
inmóviles secretos verticales,
más graves que el silencio de tus plazas,
donde sangran amores los rosales,
y el agua duerme en las marmóreas tazas (748).

La fría impasibilidad de los “serios mármoles” intensifica la sensación de inmovilidad de las “marmóreas tazas” (ibíd.), en las que el agua queda como dormida,

reflejo del *tedium vitae* del autor. Asociado con el paso de la vida y el dolor que su tránsito conlleva, “el símbolo...de agua y de piedra” (741), un símbolo clave en la poesía machadiana, hace resonar la cascada de sus notas a partir de los versos inaugurales de “La fuente”, en la que también se halla idéntico sintagma, esta vez en forma singular (“el rebosar de tu marmórea taza”)⁴⁰. El surtidor del “parque viejo” (981) de “La fuente”, así como de otros jardines abandonados, aparecerá, con numerosas variantes, en casi todas las composiciones tempranas para simbolizar la tensión entre la alegría del agua (“y alegre el agua pasa y salta y ríe”) y la pena del mármol (“y el ceño del titán se entenebrece”), entre el dinamismo del elemento acuático, que suaviza las penas, y el aspecto inmutable del titán, que simboliza la permanencia de la tristeza. Ambos aspectos confluyen antinómicamente en la “doble eternidad” instaurada entre el “alegre salmo” del agua-vida y el “lúgubre lamento” del mármol-muerte. Estancada en marmóreas tazas u ocupada en verter su monotonía sobre “el blanco mármol” (431), el agua se une aquí, en combinación oximórica, con la roca metamórfica, activando el proceso simbólico destacado por Senabre: “Con toda nitidez, el agua representa la movilidad, la vida, mientras que el mármol que la rodea —asociado a menudo implícitamente al mármol de las lápidas— es símbolo de la muerte” (1990: 61). La metáfora de la quietud de la fuente evoca el *rigor mortis* de un cadáver, símbolo de la pérdida fatal de toda ilusión y esperanza, según

⁴⁰ Se trata de la pieza incluida, precisamente bajo el título “La fuente” y con una evidente influencia simbolista, en la sección “Desolaciones y monotonías”, donde confiesa Machado que “hay amores extraños en la historia / de mi largo camino sin amores, / y el mayor es la fuente, / cuyo dolor anubla mis dolores” (742). Rescatada de *Electra* (1901) para las primeras *Soledades*, esta composición será definitivamente desterrada en la edición de 1907, probablemente por la connotación demasiado eufórica del surtidor (“la carcajada fría / del agua”, “caía el claro rebosar riente / de la taza, [...] la risa de sus ondas de ironía”, “alegre copla equívoca”, “y alegre el agua brota y salta y ríe” “[...] cuyo lánguido espejo sonriente”, “el claro y loco borbollar riente” [741-742]). El “símbolo enigmático” (742) de agua y mármol, quizás “símbolo de la misma locura divina que es la fuente, o el origen, de todo lo que existe en esta vida” (Baker, 1986: 187), verterá su “frívolo, erótico rumor” sobre el “Mármol del Dolor” (741) a lo largo de todo el primer Machado, a partir de estos versos primerizos. La fuente, tal y como explica Domingo Ynduráin en su artículo dedicado a río, mar y fuente, las tres variantes acuáticas de su poesía, se presenta como una realidad a medias entre la naturaleza fluida del río y la inmovilidad del mar, encerrado en miniatura en la taza marmórea, además de ejercer una irresistible atracción sobre el poeta, seducido por el enigma del que es portadora (1968: 117-149). En el espejo móvil de sus aguas se encuentran pasado y presente, a la vez que las dos etapas de la infancia y de la madurez hallan un punto de conciliación, de acuerdo con Concha Zardoya (1961: 197-198). El canto monótono de los surtidores modernistas, motivo que reaparecerá incluso en los jardines de la última etapa lírica machadiana (“¡En los jardines del rey / hay muchas fuentes de piedra, / muchas fuentes solitarias / cómo suena el agua en ellas!” [801]), simboliza el sentimiento del *tedium vitae* finisecular, razón por la cual Segre calcula que la fuente aparece en una veintena de las primeras composiciones (1970: 107). El tedio existencial, interpretado como parálisis de la voluntad y monótona anulación del tiempo, tiende a representarse a través de las aguas corrientes, metáfora de la temporalidad eternizada en la repetición, como se aprecia en el romancillo VIII: “Yo escucho los cantos / de viejas cadencias, / que los niños cantan / cuando en coro juegan, / y vierten en coro / sus almas que sueñan, / cual vierten sus aguas / las fuentes de piedra: / con monotonía / de risas eternas [...]. / La fuente de piedra vertía / su eterno / cristal de leyenda / [...]” (433-434).

puntualiza Bousoño: “[...] la onda va creciendo, hinchándose por dentro, preñándose, hasta descargar onerosamente sobre la última expresión del poema, ‘agua muerta’, que en unión de todas las demás, pasa así a tener una significación evidentemente simbólica” (1976: 282).

El agua de la fuente, el crepúsculo, la taza de mármol, el ciprés y los demás elementos mortuorios convierten en un sepulcro el *hortus animae* del poeta, quien va perdiendo, con el paso de los años, lo único que queda al hombre hasta el final: la esperanza. En el romance LXXXVI describe Machado sus dolores en el acto de “labrar” capullos y producir miel. Comparados a “gusanos de seda”, los pesares de la juventud cuentan al menos con la ventaja de conservar vivas las ilusiones; son estas mismas las que, bajo los golpes de la vida, se acaban transformando en funestas “mariposas negras” (485), que se quedan revoloteando fatalmente en el jardín del alma de quien se siente apenas un muerto en vida. La simbología entomológica va de la mano de la botánica para introducir la metáfora de las abejas, que, tras libar el néctar de las “flores amargas” del huerto anímico, producían “blanca cera” (ibíd.) durante la juventud. En el penoso presente de la madurez, en cambio, el jardín del alma aparece infestado por malas hierbas, especialmente nefastas para los cereales. Los dolores de antaño, dañinos como avenas locas y cizaña entre los sembrados, perjudiciales como tizón en las espigas y carcoma en la madera, “tenían lágrimas buenas” en el pasado (486). La metáfora resulta respaldada por el símil establecido con el agua de la noria, un agua imprescindible para regar la huerta-alma, y que, como símbolo de una tristeza productiva, se contrapone al agua de torrente, asociado a una amargura aniquiladora:

¡Oh tiempo en que mis dolores
tenían lágrimas buenas,
y eran como agua de noria
que va regando una huerta!
Hoy son agua de torrente
que arranca el limo a la tierra.
Dolores que ayer hicieron
de mi corazón colmena,
hoy tratan mi corazón
como a una muralla vieja:
quieren derribarlo, y pronto,
al golpe de la piqueta (ibíd.).

El huerto queda estéril e infructuoso, razón por la cual el poeta-hortelano pregunta impaciente, en los versos de la pieza LVII, “cuándo ha de volver / lo que acaba de pasar”

(470). Sabe que no es posible recuperar el tiempo perdido, pero también es consciente de que “la monedita del alma / se pierde si no se da” (ibíd.). Y entonces, con la generosidad de siempre, busca en algún bolsillo del espíritu esa monedita y, una vez que la tiene entre las manos, se encuentra ante la ingrata sorpresa de la conversión del oro en cobre: “tengo en monedas de cobre / el oro de ayer cambiado” (490)⁴¹. Las monedas de la *aetas aurea* de la “juventud bien amada” (ibíd.), que “sin placer y sin fortuna / pasó como una quimera” (490), ahora se han devaluado, así como las abejas doradas han dejado de producir cera y miel en la colmena de su alma-huerto. Frente a esta duda se pregunta Machado, en los versos del poema LX, si “la noria del pensamiento” (471) se ha quedado seca y sus cangilones vacíos, con evidente alusión a la actividad giratoria de los arcaduces, que recolectan agua para regar la huerta de la creación. Sus giros monótonos tienen que ver, aparte de con la tradicional atribución al fluir del tiempo, con los vaivenes de las obsesiones más recurrentes; al igual que las inútiles vueltas de la mula vendada, responsable de poner en marcha el movimiento hipnótico de la noria, estas proyectan una sombra de dolor, angustia y muerte. Cada vez que los cangilones se sumergen en el pozo de la conciencia, vuelven vacíos o, lo que es aún peor, llenos de sombra. No puede ser una coincidencia, además, que este mismo *hortus animae* albergue, una al lado de la otra, la colmena de los sueños, donde las abejas fabrican la miel de la poesía, y la noria, que representa la actividad reflexiva⁴². ¿Quiere decirnos quizás Machado que los procesos inconscientes, a los que corresponde la función de principal agente productor de la obra, van de la mano de la actividad consciente, simbolizada por los giros de los arcaduces? No cabe duda, desde luego, de que la incesante rotación de esta máquina, empleada para satisfacer las necesidades alimenticias humanas, se relaciona con “la tozuda insistencia de ese quehacer cotidiano —eterno que todavía hoy, en Castilla, parece simbolizar un vivir atado a la tierra sin otro fin que la muerte” (Blanco Aguinaga, 1964: 394). La existencia apática y abúlica proyecta su sombra también en la noria bisémica,

⁴¹ Merece ser citada la aguda observación de Antonio Sánchez Barbudo, que, considerando la fecha de publicación del poema (1907), descarta que el “cobre” al que se refiere Machado tenga que ver con el viraje filosófico e ideológico de su carrera, iniciado hacia 1912, y confirma, a cambio, el significado de las “monedas de oro” como símbolo del valor inestimable de la juventud perdida (1981: 73).

⁴² Cesare Segre, en cambio, ve en la noria un símbolo del paso del tiempo como condena, siendo la conciencia una prerrogativa del “noble, / divino poeta”, del poeta-dios que ha vendado los ojos de la mula para intensificar la percepción auditiva de la “dulce armonía”, es decir, la catarsis de la fantasía, contrapuesta a la dolorosa existencia humana (1970: 131).

combinación de agua y de sueño que, situada en la huerta de la pieza XIII, seguirá dando vueltas y vueltas en el acongojado jardín del alma⁴³:

En una huerta sombría
giraban los cangilones de la noria soñolienta.
Bajo las ramas oscuras el son del agua se oía.
Era una tarde de julio, luminosa y polvorienta (437).

Para poder regar la huerta, la máquina hidráulica está parcialmente sumergida en un curso fluvial, del que tenemos cuatro referencias claras en el poema (“las márgenes del río”, “bajo las ramas oscuras el son del agua se oía”, “[p]asaba el agua rizada bajo los ojos del puente” y “[b]ajo los arcos de piedra el agua clara corría” [437-438]). Las evocaciones luctuosas, aparte de las oscuras tonalidades de las ramas arbóreas y de la huerta, son potenciadas por la función simbólica del río, que, pese a estar integrado en la realidad del paisaje, se considera tradicionalmente como el límite con el mundo de las sombras. Su evocación recuerda el Aqueronte, frontera con el *más allá* de la mitología griega, funestamente escondido detrás del follaje de los álamos (“tras de los álamos verdes de las márgenes del río”), en línea con la interpretación de Carlos Blanco Aguinaga: “[...] el ruido que esta vez se oye junto al de la noria misma es el del agua que fluye bajo las ramas oscuras: correspondencia exactísima de aquel ‘río’ tras el cual el sol iba ese día hacia su ocaso” (1964: 394).

No ha llegado aún el día de su muerte, razón por la cual el poeta tiene la oportunidad de volver a contemplar, otro día más, la belleza del atardecer. Sin embargo, apenas llega a divisar los indicios del fin cercano, sugerido con la sutileza que solo la adjetivación machadiana puede conseguir. La tarde “radiante” (437) del primer verso se convierte, en el cierre del poema, en “polvorienta”, cuando el autor toma el camino de regreso hacia la ciudad. Es entonces cuando vuelve a fijarse en el sonido de “los cangilones de la noria soñolienta” (438), estratégicamente colocada allí para recordar al ser humano su progresivo devenir entre un *fue*, un *será* y un *es cansado*. No puede hacer otra cosa que constatar, por tanto, cómo los humanos “no somos nada” o, por lo menos no somos, en términos pascalianos (cfr. Zubiría, 1973: 35), más que gotas (fragmentos de

⁴³ José María Vaz de Soto destaca la habilidad con la que el autor compagina plano real y plano simbólico en sus composiciones: “Este poema está construido —y no es el único caso en la obra de Antonio Machado— sobre la marcha o en el recuerdo de un paseo por el camino en el que el poeta va meditando y anotando lo que ve. El camino por el que transita es, pues, solo real; en cambio, el río y la noria son símbolos bisémicos” (1990: 559).

la nada) destinadas a perderse en la mar de la muerte. Adaptando al género poético la técnica velazqueña de temporalizar el espacio, Machado trueca los que antes eran caminos *espaciales*, y un curso fluvial en medio de una huerta, en un río y en unos caminos *temporales*, como explica María Pilar Palomo: “El tiempo *psíquico* del jardín interior del poeta, estratificado en el pasado, se concreta junto a un tiempo *crónico* —historia— y un tiempo *vivido* —devenir— en los que las aguas del Duero devienen la vida humana” (en Machado, 1979: 23).

La noria, acompañada dos veces por el adjetivo “soñolienta” (437-438), vuelve a girar en el romancillo XLVI. En este poema también se hace referencia a la actividad de sus cangilones, aparecidos, en la primera redacción, bajo la grafía de “canjilones” (861), pero sin dejar de evocar el cíclico paso del tiempo y el discurrir obsesivo sobre las eternas cuestiones de la existencia. Las vasijas de hierro, encargadas de recoger el agua, riegan otra de las huertas machadianas (si bien aquí no nombrada directamente) en una tarde igual de “triste y polvorienta” (460) que la recién citada. Debemos tener en cuenta que la rueda extrae agua gracias a las aletas, para luego elevarla y depositarla en un conducto por medio del cual se lleva al canal de regadío, siendo este procedimiento a veces realizado con la tracción animal, como se puede apreciar en este caso:

El agua cantaba
su copla plebeya
en los cangilones
de la noria lenta.
Soñaba la mula
¡pobre mula vieja!,
al compás de sombra
que en el agua suena (460-461).

La nota paisajística que abre el romancillo, ya aparecido en la primera edición de *Soledades* bajo el encabezado de “Los grandes inventos” y conservado en el libro de 1907 con la sola modificación de un verso, presenta una mula arrastrando una noria durante una tarde. Si bien aparentemente descriptiva, esta tarde se presenta polvorienta y desgastada no menos que los “daguerrotipos turbios” (471) almacenados, con su apagado tono sepia, en el fondo (sin fondo) de la memoria. Dos adjetivos valorativos (“triste y polvorienta”) que, junto a los demás de la composición (“plebeya”, “lenta”, “pobre”, “vieja”), brindan valiosas pistas para descubrir que Machado nos ha ido llevando imperceptiblemente, como es habitual en él, hacia una proyección exterior de sus sentimientos. Aquí nos presenta, como también es habitual, un paisaje del alma de

zozobra y pesadumbre, expresado en una segunda parte perfectamente simétrica de forma explícita e inmediata: la imagen de la noria o, para ser más precisos, de la mula vendada dando vueltas alrededor de la noria, con la ciega monotonía reforzada por el empleo de la sinestesia (“compás de sombra”), denuncia la tragedia de la “eterna rueda” del hombre, a quien apenas brinda un alivio temporal el estado de ensueño (“agua que sueña”)⁴⁴. Condenado a repetir la rutinaria secuencia de predecibles sucesos *ante mortem*, el poeta llega a la toma de conciencia (“de ciencia”), en virtud de la experiencia adquirida con los años (“maduro”), de su finitud mortal (“de sombra”):

La tarde caía
triste y polvorienta.
Yo no sé qué noble,
divino poeta,
unió a la amargura
de la eterna rueda
la dulce armonía
del agua que sueña,
y vendó tus ojos,
¡pobre mula vieja!...
Mas sé que fue un noble,
divino poeta,
corazón maduro
de sombra y de ciencia (461).

¿Qué recursos y estrategias emplea Machado para comunicar la dramática condición humana? Precisamente en esto reside su grandeza: nada especial, al menos *de frente*. Lo que vemos a simple vista es una noria en medio de una huerta. Un cuadro rural sencillo y reiterado en varias composiciones, pero que *al sesgo* se va cargando de un sentimiento de angustia ante el paso irreparable del tiempo, así como de preocupación por nuestra finitud mortal. De una forma u otra, el hombre acaba “siempre desierto y desolado”, víctima de un omnipresente “dolor viejo” (451), que no es otro que el sufrimiento provocado por los giros eternos de los cangilones de esta máquina agraria, cuya monotonía se transmite con el adjetivo “soñolienta” (437) en los versos del poema XIII. Situada en el paisaje anímico de una “huerta sombría” (ibíd.), la pieza que acabamos de mencionar presenta una escena natural tamizada por el subjetivismo romántico, ingrediente especialmente grato a los modernistas, cuya sugestión melancólica corre a

⁴⁴ Símbolo del eterno retorno de la filosofía oriental, asimilada por Nietzsche y Schopenhauer, y retomada tanto por el Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa* como por el Baroja de *El árbol de la ciencia*, la “eterna rueda” de la noria hace alusión a la metempsícosis o transmigración de las almas, que se alternan en un ciclo infinito de muertes y nacimientos.

cargo del adjetivo elegido para designar el jardín del alma, como puntualiza Blanco Aguinaga: “Podría Machado haber escrito *sombreada*, o *umbría*, o *umbrosa*, palabras que vienen a significar lo mismo que la empleada, si no fuese por la carga tradicional, los ecos y anuncios que encierra la palabra escogida que es, por oposición, el correlato exacto de la ‘radiante’ luz a que se abrió el poema” (1964: 393).

Nos encontramos aquí, caminando por una huerta regada por el *stream of consciousness* de sus pensamientos, a un paseante absorto y melancólico, atraído por un anhelo de eterno y de infinito pero, al mismo tiempo, afligido por la “vieja angustia” que le atormenta y le “hace el corazón pesado” (438). El sombrío crepúsculo veraniego en una huerta constituye el pretexto paisajístico, según el tópico movimiento pendular entre mundo de *afuera* y mundo de *adentro*, para abordar el tema del incesante paso de los años, abocados a transcurrir como el río fluyendo por debajo del follaje del olmo. El *fugit irreparabile tempus*, evocado echando mano de esta misma expresión latina en una prosa de 1938, sería además definido como una “inagotable caja de sorpresas” (2482). Una caja de sorpresas a lo largo del viaje, eso sí, pero cuya meta final no deja de ser la “otra ribera” (444) de reminiscencias mitológicas, la de la frontera entre Vida y Muerte. A esta “otra ribera” se llega navegando por los ríos del Hades o cruzando la laguna Estigia en la barca de Caronte (recuérdense las alusiones a su figura tanto en el soneto dedicado a Valle como en los “Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela”). Es la orilla del más allá, hacia la cual transita, en el poema XLIV, el “viejo falucho” (459) machadiano, con su “casco roído y verdoso” y su vela desgastada. Tras el periplo terreno cruzará, en el citado poema XIII, la “inmensa mar”⁴⁵ de la muerte, con un evidente guiño a Manrique y Quevedo:

El agua en sombra pasaba tan melancólicamente,
bajo los arcos del puente,
como si al pasar dijera:
“Apenas desamarrada
la pobre barca, viajero, del árbol de la ribera,
se canta: no somos nada.
Donde acaba el pobre río la inmensa mar nos espera.”
Bajo los ojos del puente pasaba el agua sombría.
(Yo pensaba: ¡el alma mía!) (438)

En conclusión, la obra machadiana se vertebra alrededor de los dos vectores del simbolismo y el existencialismo, cuyo punto de unión se materializa en la estructura en

⁴⁵ En los versos de “Glosa”, Machado cita de memoria (de ahí la sustitución de la preposición “en” del texto de Manrique por la “a” del poema LVIII) un fragmento de *Las Coplas a la muerte de su padre*, a su vez inspiradas en el *Eclesiastés*: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar / que es el morir” (470).

círculos concéntricos de su creación: en la parte más interna se ubica la poética del objeto (botánico), convertido en punto de referencia para el enfoque simbolista, dirigido a la reconversión de todo ejemplar de la naturaleza en herramienta expresiva. En última instancia, la propia corriente simbolista se afirma en el ámbito de la filosofía existencialista como un eslabón crucial para comprender la razón del ser (cfr. Fiocchi, 2001: 14).

2.2. “Pienso en España vendida toda / de río a río, de monte a monte, / de mar a mar”: paisajes simbólico-históricos

*En las encrucijadas del camino
cruels enemigos nos acechan:
dentro de casa la traición se esconde,
fuera de casa la codicia espera.
Vendida fue la puerta de los mares,
y las ondas del viento entre las sierras,
y el suelo que se labra,
y la arena del campo en que se juega,
y la roca en que yace el hierro duro;
solo la tierra en que se muere es nuestra.*

Antonio Machado
Poesías de la guerra (1936-1939)

Además de ser símbolos de las cuestiones neurálgicas de la existencia del hombre, plantas, árboles y flores actúan como engarce entre texto y contexto en múltiples ocasiones, puesto que, como aclara Barbagallo, “son a la vez protagonistas y testimonios siempre vivos y siempre presentes del proceso histórico; algo que ningún hombre puede ser” (2012: 71). Los elementos de la vegetación cuentan la historia del peregrinaje del hombre por la geografía de varias provincias españolas, con el amor al trabajo como prioridad y la fidelidad a la República como bandera, en un momento especialmente crítico para un país que busca reinventar su identidad, de acuerdo con Vila-Belda: “De ahí que como respuesta a la cuestión de la identidad nacional, Machado busque en la historia pero también en la naturaleza: en el paisaje y su geología, en el entorno cotidiano donde habita el pueblo que para él personifica la idea de nación” (2012: 125).

La obra machadiana ha de estudiarse como hija de un preciso momento de la creación literaria occidental, y ello respondiendo al deseo expreso de su autor, que se vale

de una metáfora arbórea para explicar la inevitabilidad de los procesos históricos: “Nunca peguéis con lacre las hojas secas de los árboles para fatigar al viento. Porque el viento no se fatiga, sino que se enfada, y se lleva las hojas secas y las verdes” (2311). El viento al que, esta vez en *Nuevas canciones*, se empeña el yo lírico en dar trabajo, cosiendo “con hilo doble / las hojas secas del árbol” (638), es símbolo de la irreversibilidad del decurso histórico.

Machado declara en un fragmento de “Reflexiones sobre la lírica” (1925) que “todo producto del arte, por humilde que sea, estará siempre dentro de la ideología y de la sentimentalidad de una época” (1657), una observación de la que se hace eco Reyes Vila-Belda:

[los] textos [...] no se pueden desintegrar del entorno social e histórico en que se producen y se interpretan. [...] los textos literarios no están aislados de la cultura en que se producen. Por el contrario, están conformados por ella y, a su vez, los textos configuran a esa cultura en la que se han creado. De esta forma, el texto literario se convierte en un artefacto cultural que refleja el intercambio de discursos sociales del momento y lugar en el que se escribió (2004: 16).

Si se considera el paisaje como “vía de entrada crítica en la Historia” (Blanco Aguinaga, 1970: 320) y si todas las obras, como confirma el propio Machado, “siempre pertenecen a un clima espiritual, que es preciso conocer” (1657), él mismo nos demanda conocer, por un lado, los avances del panorama científico, con la aproximación al estudio de las ciencias naturales; por otro, la influencia de las corrientes pictóricas coetáneas, con el impresionismo a la cabeza, que posterga la figura humana en aras de la presencia cada vez más imperiosa del marco natural. El corpus lírico machadiano no puede descontextualizarse de las coyunturas de la época en las que lo vemos involucrarse de lleno, desde la preocupación noventayochista por el paisaje y el paisanaje patrios, la lucha contra la dictadura de Primo de Rivera y el apoyo incondicional a la causa republicana, hasta la participación en la fundación de la Universidad Popular, la firma del Manifiesto de los Intelectuales Antifascistas y finalmente el trágico corolario del exilio⁴⁶. El compromiso machadiano alcanza una de sus cumbres en las prosas del apócrifo Juan de Mairena, empeñado en contarnos “lo que pasa en la calle” (1909), así como en los versos

⁴⁶ Sin embargo, pese a que su activismo aparezca motivado, según confiesa en el soneto “A Lister, jefe de los ejércitos del Ebro”, por el anhelo de que su pluma tenga la misma eficacia que las armas empleadas en la contienda (“Si mi pluma valiera tu pistola / de capitán, contento moriría” [826]), su “verso” brota ante todo “de manantial sereno” (492), y con ese talante da a conocer la callada intrahistoria de los más desfavorecidos.

bélicos del puñado de poemas compuestos entre 1936 y 1939, que su hermano José se encargará de publicar bajo el título de *Poesías de la guerra (1936-1939)*.

Si restringimos el campo de investigación de tal compromiso a las metáforas paisajísticas a él vinculadas, observamos varias alusiones al estado deplorable de la Castilla (y de la España) de la época. Su crítica y su dolor, su decepción y su esperanza en la regeneración del país, se expresan con vehemencia en los versos de *Campos de Castilla* y en algunas piezas de *Nuevas canciones*; en cambio, la gama botánica de las *Poesías de la guerra* queda asociada, en la casi totalidad de los casos, a flores y árboles frutales de los huertos de Rocafort, en cuyo “paisaje luminoso y alegre, entre el maravilloso verdor de los pinos, naranjos y rosales que decoran aquellos lugares” (2172) encontraría el poeta un remanso de paz en medio de los bombardeos bélicos.

En las antípodas de este escenario edénico se sitúan “las llanuras bélicas” (496) de Castilla, de cuyas glorias pasadas no quedan ahora más que “harapos esparcidos” (493) por su yerma geografía. Las altiplanicies numantinas se retratan según un compromiso entre la muda topografía, el ensueño, la mitología y la visión histórica —concretada en la imagen que, “sobre el remoto alcor”, parece adoptar las dimensiones “de un arquero, / la forma de un inmenso centauro flechador” (496)—, manifestando el vínculo con el enfoque cosmovisionario de los noventayochistas. Si bien nacidos en zonas periféricas de la península y lejos de Castilla, todos ellos ven en el campo castellano el núcleo de la recuperación del glorioso pasado de *la casta*, escogida como paradigma intrahistórico para el futuro de la *matria* España, según puntualiza Barbagallo: “La historia, la ‘intrahistoria’ y la sociedad española se ven a través y por medio del paisaje castellano, paisaje que, con sus colinas, con el Duero, con las ‘decrépitadas ciudades’ y con las encinas, representa el desgaste que ha dejado el paso del tiempo” (2012: 86).

Al contacto con los paisajes sorianos saldrán de la pluma del andaluz versos potentes (con una evidente predilección por la forma estrófica tradicional del romance), inspirados en la dramática situación económica y social experimentada tras el descalabro político de 1898, de acuerdo con lo que afirma Machado en “Nuestro patriotismo y la marcha de Cádiz”:

Los últimos años de vida española han cambiado profundamente nuestra psicología. Acabamos de cosechar muy amargos frutos; y el recuerdo del reciente desastre nacional surge en nuestro espíritu como una nube negra que nos vela el épico sol de otros días. Tras un largo período de profunda inconsciencia [...] perdimos —como todos sabéis— los preciosos restos de nuestro imperio colonial. [...] Comenzamos a despertar y a mirar en torno

nuestro. Acaso el golpe recibido nos pondrá en contacto con nuestra conciencia. [...] Convencidos de que sabemos morir —que ya es saber— procuremos ahora aprender a vivir, si hemos de conservar lo poco que aún tenemos (1483-1485).

El “desastre” al que el poeta se refiere, empleando el mismo rótulo con el que Sagasta da cuenta al Congreso de la pérdida de las últimas colonias, sintetiza la adversa situación de una España en ruinas, de una patria que habrá que comenzar a levantar mediante el cultivo de la tierra y de la reforestación de sus desnudos páramos. El paisaje castellano ofrece el material ideal para elaborar una serie de metáforas que aluden a las glorias del imperio ahora devastado, como se aprecia en los versos del poema que, titulado “Campos de Castilla” en su primera entrega de *La Lectura* (1910), describe el histórico río formando entre las montañas la “corva ballesta de un arquero”. Asimismo el perfil de una colina, esbozado sobre la tierra gris, recuerda al poeta la forma de un escudo historiado, que luego contribuye, junto a los cerros morados y los altos montes, a dibujar la imagen de los abandonados restos de un viejo artefacto bélico⁴⁷:

Yo divisaba, lejos, un monte alto y agudo,
y una redonda loma cual recamado escudo,
y cárdenos alcores sobre la parda tierra
—harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra—,
las serrezuelas calvas por donde tuerce el Duero
para formar la corva ballesta de un arquero
en torno a Soria [...] (493).

La descripción de la misma arma de tiro se repite en “Campos de Soria” precisamente en la séptima secuencia de la serie, donde Machado alude a la orografía numantina (“por donde traza el Duero / su curva de ballesta / en torno a Soria” [515]), antes de recuperar la metáfora en la primera soleá de los “Apuntes y canciones” de 1920 (“Como una ballesta, / en el aire azul, / hacia la torre mudéjar” [790]). Otra imagen de connotaciones guerreras aparece en la silva inaugural, esta vez de la octava secuencia del poema citado, donde la perífrasis iterativa (“he vuelto a ver”) pone de manifiesto la familiaridad del caminante con aquellos lugares:

He vuelto a ver los álamos dorados,
álamos del camino en la ribera

⁴⁷ Cuando Machado se marche a Baeza, también esta ciudad y sus campos le traerán recuerdos de su pasado, vinculado a la época de la dominación musulmana (cfr. “Guadalquivir, como un alfanje roto / y disperso, reluce y espejea” [545]).

del Duero, entre San Polo y San Saturio,
tras las murallas viejas
de Soria —barbacana
hacia Aragón, en castellana tierra (515).

El paisaje retratado evidencia los conocimientos geográficos y botánicos de nuestro poeta, sin que falte la visión de la historia convenientemente encerrada en el marco topográfico: situada entre Castilla (con todas las evocaciones de los castillos medievales que el nombre conlleva) y Aragón (reino entre rival y amigo), la provincia de Soria se compara con una barbacana y se alude a su antigua pertenencia a Aragón, antes de que Ramiro II la cediera a Castilla en el siglo XII. Sin que el espacio real sufra ninguna alteración, la representación simbólica echa mano de la referencia histórica, hábilmente sobreimpresa en la naturaleza, como apunta Yvan Lissorgues:

Así, las cosas tienen dos caras, lo que son y lo que el espíritu les añade por medio de la comparación (“redonda loma cual recamado escudo”), la asimilación (“Soria es una barbacana”), la yuxtaposición (“...cárdenos alcores —harapos esparcidos de un viejo arnés de guerra”), la metáfora (“la curva de ballesta” del Duero, “la torre castellana”) (1999: 227-228).

Nos referíamos poco antes a uno de los habituales paseos machadianos “a orillas del Duero”, desde donde el caminante va divisando a gente cruzando el puente sobre el río, las aguas fluviales de tintas sombrías, un buitre volando solitario a lo lejos, un monte elevado hacia el horizonte. Mientras va trepando por un pedregal, en un bochornoso día veraniego, el poeta aspira el agrio olor de las hierbas montanas (“romero, tomillo, salvia, espliego”), de vez en cuando se detiene para recobrar el aliento y tomar notas de lo que va descubriendo a cada paso. La terminología empleada pertenece a un léxico popular, compuesta de una gama de sustantivos y adjetivos denotativos (lo que lleva a una ralentización del ritmo), y hace referencia a campos semánticos relativos a la naturaleza *sensu lato* (“campos”, “hierbas”, “monte”, “cielo”, “río”, “robles”, “encinas” y “caminos”).

La sencillez del lenguaje y la escasez de los recursos estilísticos empleados, junto a los símbolos escogidos para tratar el tema de España, reproducen el estado de abandono de aquellos campos inhóspitos y el ocaso de Castilla, antaño heroica barbacana contra el asalto de los moros, según explica Ortega y Gasset:

Estos adjetivos de colores se limitan a proporcionarnos como el mínimo aparato alucinatorio que nos es forzoso para que actualicemos, para que nos

pongamos delante de una realidad más profunda, poética, y solo poética, a saber: la tierra de Soria humanizada bajo la especie de un guerrero con casco, escudo, arnés y ballesta, erguido en la barbacana. Esta fuerte imagen subyacente da humana reviviscencia a todo el paisaje y provee de nervios vivaces, de aliento y de personalidad a la pobre realidad inerte de la cárdena y parda gleba. En la materia sensible de colores y formas queda así inyectada la historia de Castilla, sus gestas bravías de frontera raza, su angustia económica pasada y actual; y todo ello sin ninguna referencia erudita, que nada puede decir a nuestros sentidos (2005: 149).

Agotado por el calor insoportable y el duro esfuerzo de la subida, Machado se abre paso a través de la áspera morfología de un paisaje rodeado de robledos y encinares, y en el que aún quedan las huellas de una “tierra” que, si bien ahora “miserable”, un tiempo llegó a ser “dominadora” (494), fuerte y gloriosa. Una Castilla que, con el cuerpo lleno de heridas y vestida con desgastado ropaje, muestra una posición completamente cerrada hacia la desconocida Europa (“envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora”). Una Castilla que, en lugar de ser, en virtud de su historia y de su ubicación geográfica, médula de la nación y corazón del espíritu patriótico, aparece no menos marginal que la ya marginal España. Con una metáfora zoológica degradante, se la describe, en uno de los “Proverbios y cantares” de *Nuevas Canciones*, como el “cansino rabo / de Europa” (642-643). Una Castilla “triste”, que ya no cuenta con los bienes básicos para su subsistencia material y espiritual: no tiene arados para cultivar la tierra ni arroyos para regarla, no recuerda los bailes y los cantos de la tradición, y sus vetustas ciudades no ofrecen posadas para el descanso del viandante ni árboles que lo amparen a su sombra. Los habitantes no pueden hacer otra cosa que emigrar hacia tierras ultramarinas, así como los ríos-vidas fluyen hacia una mar-muerte ineludible:

¡Oh, tierra triste y noble,
la de los altos llanos y yermos y roquedas,
de campos sin arados, regatos ni arboledas;
decrépitias ciudades, caminos sin mesones,
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones
que aún van, abandonando el mortecino hogar,
como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar! (493)

Además de la sabia elección de una serie de recursos morfosintácticos que apuntan a destacar la alternancia, superposición y fusión de la esfera subjetiva con la objetiva, Machado recurre a una esmerada enumeración de detalles nimios tanto del paisaje como del paisanaje. De esta forma expresa una honda preocupación, a raíz del fenómeno de la emigración, por el deplorable estado geoeconómico de una Castilla que, antes madre de

míticos “capitanes” de la talla del Cid Campeador, es ahora madrastra de “humildes ganapanes” o “filósofos nutridos de sopa de convento” (494), como puntualiza Predmore:

Llanos estériles. Tierras sin cultivar, pueblos moribundos, pobreza e ignorancia rural aterradora, bosques talados, tierra erosionada y emigración —esto es, en efecto, la realidad cruel del campo y de las provincias en el centro y sur de España—. Este es el campo de los “hombres sin tierra” y “tierra sin hombres” que preocupaba a Aranda y a los reformadores agrarios del siglo XVIII. El campo de terrenos yermos deshabitados referido en los cuentos de los viajeros de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, un campo semifeudal todavía, cien años más tarde, en el cual las condiciones de vida y trabajo de los campesinos sufridos siguen empeorando (1981: 127).

Y si el imaginario floral con que el poeta saluda la proclamación de la República de 1931 (“Con las primeras hojas de los chopos y las últimas flores de los almendros, la primavera traía a nuestra República de la mano” [2333]) parece dar paso a un futuro esperanzador, esta ilusión queda desmentida por el persistente zumbido del abejorro revoloteando por las galerías anímicas. La turbación ante el molesto insecto que se había introducido furtivamente, entre la niebla de los recuerdos, en el *locus amoenus* de la niñez sevillana queda reemplazada, ya en plena guerra, por el miedo real y concreto ante los aviones, escuchados desde los “jardines de limonar” (476) de la finca valenciana. Su inconfundible fragor, que surca los cielos de toda la península, llega a poner en peligro el oasis levantino, tal como lo transmiten los versos fechados en febrero de 1937:

Frente a la palma de fuego
que deja el sol que se va,
en la tarde silenciosa
y en este jardín de paz,
mientras Valencia florida
se bebe el Guadalaviar
—Valencia de finas torres,
en el lírico cielo de Ausias March,
trocando su río en rosas
antes que llegue a la mar—,
pienso en la guerra (2177).

Incluido en la obra miscelánea titulada *La guerra (1936-1937)*, el último libro publicado en vida del poeta⁴⁸, forma parte de una tríada de composiciones de las que una

⁴⁸ El *lapsus libri*, la falta de una edición crítica y homogénea del libro originario, que sería dividido conforme a criterios de género (prosa vs. poesía) y hallaría acomodo en antologías fragmentarias, no ha tenido en cuenta la estructura orgánica de un conjunto que el autor veía como indivisible y con rasgos propios. Esta desarticulación ha acabado rompiendo la coherencia de las siete partes que componían el volumen, desde “Los milicianos de 1936” hasta el “Discurso a las Juventudes Socialistas Unificadas”.

es completamente versificada (“El crimen fue en Granada”), mientras que las otras dos (“Al escultor Emiliano Barral” y la citada “Meditación del día”) son en poesía y prosa. El contrapunto entre la voz elegíaca de la lírica y la voz meditativa de la prosa se puede apreciar en el breve fragmento tomado del texto que, parafraseando el poema, se enlaza directamente a su último verso: “Pienso en España vendida toda / de río a río, de monte a monte, / de mar a mar” (2177)⁴⁹. Toda España vendida, y vendidos los jardines en los que el sevillano soñó con eternas primaveras, incluyendo la huerta del poema de 1937. En esta tierra todavía española, “el discurso poético, de ciertos tonos crepusculares, viene a quebrarse”, de acuerdo con Jaume Pont, “bruscamente en su mitad, conmovida la voz por los ecos de la guerra” (1990: 480).

¿Cómo podría no dolerle al hombre, al poeta y al español, ver su patria humillada, herida y degradada? Aunque se niegue a ser encasillado en la ideología de un partido político en concreto, Machado siempre se pone del lado del pueblo, quedando su compromiso condensado en una de las afirmaciones más potentes del período bélico, incluida en la carta dirigida a *Frente Rojo* y fechada el 17 de julio de 1937: “Mi posición política es hoy la misma de siempre. Yo soy un viejo republicano para quien la voluntad del pueblo es sagrada” (2195). Y, cuando esta voluntad no se respete, ¿qué habrá que hacer? Mairena lo tiene claro y así lo transmite a sus alumnos:

Mas si la guerra viene, porque no está en vuestra mano evitarla, ¿qué será de nosotros —me diréis— los preparados para la paz? Os contesto: si la guerra viene vosotros tomaréis partido sin vacilar por los mejores, que nunca serán los que la hayan provocado, y al lado de estos sabréis morir con una elegancia de que nunca serán capaces los hombres de vocación batallona (2349).

Inseparables de los escritos en prosa de la época, las poesías de la guerra expresan el dolor por la tragedia bélica y la aflicción por la separación amorosa de Guiomar.

⁴⁹ Después de recordar la fertilidad del país, desde Extremadura hasta Valencia, el poeta reconoce ahora que la totalidad de su tierra sucumbe bajo la guerra, según lo confirma en la prosa: “Toda vendida a la codicia extranjera: el cielo y el suelo y el subsuelo. Vendida toda por lo que pudiéramos llamar —perdonadme lo paradójico de la expresión— la trágica frivolidad de nuestros reaccionarios” (2177-2178).

2.3. La *doble luz* de la vegetación machadiana

*Himnos a la sagrada Naturaleza; al vientre
de la tierra y al germen que entre las rocas y entre
las carnes de los árboles, y dentro humana forma,
es un mismo secreto y es una misma norma,
potente y sutilísimo, universal resumen
de la suprema fuerza, de la virtud del Numen.*

[...]

*¡Himnos! Las cosas tienen un ser vital; las cosas
tienen raros aspectos, miradas misteriosas;
toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;
en cada átomo existe un incógnito estigma;
cada hoja de cada árbol canta un propio cantar
y hay un alma en cada una de las gotas del mar;
el vate, el sacerdote, suele oír el acento
desconocido; a veces enuncia el vago viento
un misterio; y revela una inicial la espuma
o la flor; y se escuchan palabras de la bruma;
y el hombre favorito del Numen, en la linfa
o la ráfaga encuentra mentor —demonio o ninfa.*

Rubén Darío

Prosas profanas y otros poemas (1896)

Portador de uno o varios niveles de sentido, todo símbolo siempre evoca una realidad que trasciende el objeto simbolizante y, lejos de instaurar una correlación directa y/o racional con el concepto simbolizado, implica un sentido oculto que apela al fondo irracional del inconsciente. Siendo todas las posibles asociaciones preconsciousmente activadas dentro del magma íntimo y transmitidas de forma borrosa, este “foco de indeterminaciones y entrevistas penumbras” (Bousoño, 1976: 262) genera una intuición puramente emotiva de lo “misterioso” simbolizado. Encargados de rendir cuentas de las realidades ocultas e inefables del mundo íntimo (intensivo y cualitativo) por contraposición al mundo exterior (extensivo y cuantitativo)⁵⁰, los símbolos botánicos empleados encajan perfectamente también en la propuesta psicoanalítica de Carl Gustav Jung. De acuerdo con el discípulo de Freud, el imaginario simbólico representa el lenguaje más pertinente del inconsciente,

⁵⁰ En su *Diccionario de símbolos*, Juan Eduardo Cirlot, poeta de la primera generación de posguerra y especialista en estudios simbólicos, detecta cinco supuestos responsables del nacimiento y dinamismo del símbolo: 1) Todo expresa algo y todo es significativo. 2) Todo se relaciona de algún modo. 3) Lo cuantitativo se transforma en cualitativo en ciertos puntos esenciales que constituyen precisamente la significación de la cantidad. 4) Todo está regulado por la *serialidad*, fenómeno que puede abarcar lo mismo el mundo físico (i. e., gama de colores y de paisajes) que el mundo espiritual (estados de ánimo y sentimientos). 5) Por último, existen correlaciones de sentido entre las diversas series, y entre dichas series y los elementos que integran (1992: 35).

componente humana no menos importante y vital que la cogitativa del consciente, y que inmediatamente entra en juego cuando traducimos los fenómenos físicos reales en sucesos psíquicos simbólicamente cargados (1980: 19).

No cabe duda de que la poesía del sevillano desvela un “carácter fuertemente simbólico” (Torres Montes, 1990: 529), tal y como queda reflejado en el famoso dístico identificado por la crítica como el manifiesto del simbolismo machadiano:

Da doble luz a tu verso,
para leído de frente
y al sesgo (640).

Este aforismo recuerda sorprendentemente la ley de la *analogie universelle* y la dualidad *materia* (sentido literal) / *espíritu* (sentido trascendental), según la doble dimensión del símbolo señalada por Pino: “Si solo existe lo real, deja de ser símbolo; si solo es irreal, no queda relacionado con nada. [...] El simbolismo natural ofrece problemas particulares porque muchos tienen referencia no solo al significado literal de las palabras sino que aluden a algo más allá de ese sentido” (1978: 26-27). La interpretación sesgada de los elementos botánicos, “en busca del sentido del texto, que, como en los palimpsestos, se halla oculto bajo la escritura visible” (Senabre, 1990: 63), lleva a bucear en las áreas ocultas bajo la punta del iceberg de una lectura meramente frontal, según señala Víctor García de la Concha: “Para captar el secreto de don Antonio hay que ir con él, entrar en su juego de espejos: leer de frente y de sesgo; analizar, en detalle y con escrúpulo, la forma de los versos para captar en ella el meollo” (1993: 119). Esto no resta importancia, sin embargo, a la lectura “de frente”, como puntualiza Ángel González, ya que la originalidad de la poesía machadiana, a diferencia de la de la mayoría de sus contemporáneos, reside en la “identidad entre el signo denotativo —o palabra ‘ordinaria’, como gustan de calificarla algunos— y la llamada ‘expresión inefable’” (1999: 147).

Puesto que “la naturaleza entera no es más que un símbolo de las realidades trascendentes” (Guénon, 1987: 21), es indiscutible la centralidad del simbolismo en la poesía machadiana, cuyo entramado de *correspondencias* entre el plano material y el abstracto destaca Ricardo Gullón:

Las correspondencias, tan suntuosamente establecidas por Baudelaire, entre lo visible y lo invisible, no son en Machado menos sutiles, aunque se establezcan en tono menor, con engañoso intimismo. Si el cosmos queda

reducido a las dimensiones del yo, no es para empequeñecerlo, sino para interiorizarlo y hacer que los paralelos simbólicos sean captados en poemas cuyo carácter vivencial los aproximará al lector (1970: 264).

Las descripciones del entorno se prestan a la comunicación de emociones y preocupaciones sociales, objetivadas en ejemplares botánicos concretos, a sabiendas de que, en la inmanencia del macrocosmos natural, se pueden adivinar indicios del propio microcosmos íntimo. Aunque integrado en su hábitat natural y retratado *de frente* con la máxima fidelidad, todo elemento del paisaje desvela siempre *al sesgo* ecos emocionales y resonancias biográficas: si espigamos algún ejemplo, el olivo y la encina representan, respectivamente, las regiones emblemáticas de su trayectoria existencial, Andalucía y Castilla, la tierra natal y la “tierra de alma” (543) adoptiva. El olivo simboliza la honrada gente del campo andaluz, acostumbrada a confiar toda su fortuna a esta especie perfectamente adaptada al clima del ecosistema mediterráneo. En cambio, la casta encina de la meseta, en lucha constante contra las adversidades y sometida a la implacable ley de la vida, evoca la humildad con la que sobreviven los agricultores castellanos, cuyos esfuerzos están volcados en cumplir con sus cometidos diarios para poder comer. Uno de los símbolos arbóreos machadianos más conocidos es el del “olmo seco”, proyección en la naturaleza del marido traspasado por el “rayo” que parte en dos el tronco del árbol en avanzado estado de deterioro. Mientras abraza el cuerpo frágil de Leonor para protegerlo de la agonía de una muerte próxima e ineludible, no deja de esperar en vano que su mujer pueda volver a recobrar la salud con la llegada de la primavera. Abrumado por la tisis que paulatinamente le está privando de la compañía de su joven esposa, Machado sitúa al sujeto lírico del poema ante el “olmo viejo” condenado a perecer y en el que parece haberse producido un milagro: el resurgimiento de la vida. Y el árbol se convierte súbitamente en símbolo del moribundo que puede volver a recuperarse, así como Leonor es “la flor más dulce de la tierra” (774) numantina, tal como canta, o mejor reza, a la hora de despedirse en los versos de “Adiós, campos de Soria”.

La naturaleza, considerada como el principal “alfabeto de la lengua poética” (1772), constituye la mina de donde extrae Machado la materia prima más valiosa para elaborar sus símbolos, ya que, en palabras de Agustí Bartra, “todo desprende del mundo de los fenómenos y de la naturaleza” (1999: 49). Podemos apreciar cómo en los versos de “Crepúsculo” se hacen patentes los vínculos entre el trasfondo del paisaje y la “región caótica y sombría” de nuestro “inmenso inconsciente”:

Roja nostalgia el corazón sentía,
sueños bermejos, que en el alma brotan
de lo inmenso inconsciente,
cual de región caótica y sombría
donde ígneos astros, como nubes, flotan,
informes, en un cielo lactescente (744-745).

Una vez que el lector viaja hasta las latitudes a las que quiso llevarle el autor, el primero tendrá un papel activo en la descodificación de la gran cantidad de símbolos que, con un juego sutil de asociaciones subconscientes, acaban atrayéndole fatalmente dentro de la órbita del segundo. En vilo entre la insinuación y la concreción, convenientemente dosificadas, el imaginario simbólico implica un pacto secreto entre autor y lector, ya que a su vez el receptor “poetiza”, recrea él mismo *al sesgo* la materia poética que se le consigna *de frente*. De hecho, las composiciones paisajísticas machadianas requieren cierto grado de familiaridad del público lector con el repertorio vegetal que, si bien con variantes, aparece, en sus versos, con coherente regularidad. A su autor corresponderá la tarea de facilitar el código que nos permita acceder a su jardín botánico secreto.

Como hemos ido comprobando en los anteriores apartados, incluso en su discurso más aparentemente objetivo, los elementos naturales se convierten en símbolos de la esfera emocional y en vehículos de interpretación personal de la existencia. Esta interacción, magistralmente ejemplificada en el “agua muerta” del poema XXXII, donde al referente concreto del agua estancada de una fuente va asociado el sentido del agua como símbolo de vida, “depende de la palabra literaria en ‘significar’ una realidad y también en ‘sugerir’ o dar a entender otras cosas” (Pino, 1978: 96). Los sentimientos y las ideas individuales se expresan a través de unos correlatos objetivos concretos, que, aun cuando canalizan significados heredados por la tradición, se enriquecen de las aportaciones del código machadiano, en una constante fluctuación entre el valor semántico atribuido por el uso (común o poético) y el sentido particular que en este universo adquieren, como detalla María del Pilar Palomo:

El caminante que contempla y admira y siente el paisaje convertirá después sus elementos en expresión de una idea, hasta *fijarlos* en símbolos. La conversión puede venir reforzada por una tradición, en la que ya el objeto haya alcanzado esa estratificación simbólica (rosa = Belleza, Juventud, Amor, Poesía), o por una connotación también codificada por una tradición (roble = Fuerza, Poder, Virilidad → Castilla). Pero en muchas ocasiones la palabra-símbolo es privativa del poeta y se esconde en un juego de sugerencias. Si el *olmo viejo* va a ser símbolo de la esperanza de un renacer, los *chopos* y los *álamos* son una parte de Soria. Es decir, dentro del símbolo total (Soria = Castilla → España/Soria = Leonor → Amor), esos *álamos* primero vistos,

después soñados y siempre amados, se transforman en el símbolo del amor perdido (en Machado, 1979: 71).

Para entender el mecanismo subyacente a la simbología botánica, el propio Abel Martín se encarga de explicar, en su *Cancionero apócrifo*, el proceso activado mediante la alusión a la decepción de un enamorado cuando se percata de que la amada, a la cual estuvo esperando debajo de los olmos otoñales, no acude a la cita prevista. Ese triste acontecimiento trivial no es más que un pretexto para “evocar su total historia emotiva”:

“La amada —explica Abel Martín— no acude a la cita; es en la cita ausencia.” “No se interprete esto —añade— en un sentido literal.” El poeta no alude a ninguna anécdota amorosa de pasión no correspondida o desdeñada. El amor mismo es aquí un sentimiento de ausencia. La amada no acompaña; es aquello que no se tiene y vanamente se espera. El poeta, al evocar su total historia emotiva, descubre la hora de la primera angustia erótica. Es un sentimiento de soledad o, mejor, de pérdida de una compañía, de ausencia inesperada en la cita que confiadamente se dio, lo que Abel Martín pretende expresar en este soneto de apariencia romántica (678).

Al pasar de la geografía inconcreta de *Soledades* a la dibujada con precisos contornos y concretos topónimos de *Campos de Castilla*, empleados estos con el propósito de “extirpar del poema cualquier sospecha de ficción, cualquier sombra que pudiera proyectarse sobre su carácter confesional” (Senabre, 1999: 279), el poeta sigue recurriendo al código simbolista para expresar la relación simbiótica con el entorno. La percepción de la naturaleza, mediatizada por un “yo” constantemente alerta, no podrá nunca ser aséptica en los versos de un poeta que apunta a comunicar “la sensación de multiplicidad, no a través del número de símbolos de la naturaleza, sino mediante la variedad de funciones y niveles de referencia que les asigna” (Barnstone, 1964: 135). Desde luego, se podrá constatar cómo Machado va superponiendo, a partir de una serie de referentes vegetales concretos, varios niveles connotativos, según el “proceso de repetición y variación de términos, a manera de combinación de diferentes hilos de intertextualidad externa e interna” que está en “la base de toda creación simbolista” (León, 2002). El proceso de condensación y concentración del significado del símbolo lo convierte en el medio privilegiado de indagación de todo lo real inescrutable, de acuerdo con la explicación de Gullón:

Quando don Antonio [...] recurre al símbolo para decirnos lo que no se puede decir, para decirnos lo indecible, evidentemente está utilizando ese símbolo

como instrumento de condensación, porque condensa en el símbolo fuerzas que de otra manera se dispersarían, intenciones de que de otra manera se multiplicarían de tal forma que serán inasibles para el propio poeta, serían difíciles de captar por su conciencia y casi imposibles de expresar por su palabra. Lo que el poeta está sintiendo en eso que los modernistas llaman *alma*, que quizás nosotros llamaríamos *espíritu*, eso que está ocurriendo en su alma o en su espíritu es transfigurado en la forma simbólica que es siempre un producto de su imaginación (1994: 29).

El único depositario de lo que Machado define como el “don preclaro de evocar los sueños” (487), de intuir los nexos subyacentes entre la apariencia de las cosas y sus significados más recónditos, es el poeta. En cuanto llega la inspiración como una ola de sangre en el pecho, este sonríe y se dispone a auscultar “el misterio”, representado bajo el aspecto de una “flor que quiere echar su aroma al viento”⁵¹ (472). Y esta flor antropomorfizada, casi como si se identificara con el esfuerzo de su creador, tiembla por el desesperado anhelo de expresarse. Antes que por medio de la fruición empírica y del filtro racional, comunica con el entorno a través de la facultad de la intuición, como precisa Ribbans:

Imprescindible en esta poética es el sueño. En la “Introducción” (LXI) a las “Galerías” se contemplan los sueños como un espejo trascendental y un aspecto de la hermosura de la naturaleza —una flor, con su perfume— que representa algo exquisitamente precioso, verdadero, divino. Lo poético se identifica asimismo con lo misterioso, con recuerdos y sueños (el oxímoron de lo que está lejos cabe dentro del alma), y para describir este misterio se emplea la imagen ya conocida del sol turbio y mágico, es decir, de una luz a la vez radiante y embrujada, borrosa y equívoca (2006: 144).

Solo el poeta “vidente” o “visionario”, según lo describe Francisco Villaespesa en “Elogio del poeta” (“El Poeta es vidente. / Ilumina el presente, / resucita el pasado / y predice el futuro” [1954: 1213]), tiene la facultad de interpretar las “correspondencias” entre los varios elementos del templo de la Naturaleza a las que hace alusión el famoso soneto de Baudelaire. Tras cargar el marco natural con densas valencias connotativas y sentimentales, Machado ilumina, por virtud de una serie de asociaciones mentales, zonas

⁵¹ Este aroma es exhalado a través de la palabra poética, una palabra que, buscada con cierto pudor en las galerías de un corazón que “mira, / los claros ojos abiertos, / señas lejanas y escucha / a orillas del gran silencio” (472), nace del misterio de lo inefable. El concepto de “misterio”, que ya asoma en cierto sentido en algunos versos de San Juan de la Cruz y de Bécquer, es rasgo propio de la escuela simbolista (registrado a partir de Baudelaire); de ahí que encuentre su cauce natural en la poesía del sevillano, el cual no se cansa de repetir que hace falta seguir soñando aun despiertos, puesto que, según explica en una carta juvenil a Unamuno, “la belleza no está en el misterio, sino en el deseo de penetrarlo” (1474).

del cerebro del lector que, de no ser así, se hubieran quedado en la sombra, como aclara Gullón:

Comprender el símbolo en su totalidad significa acceder a una pluralidad de niveles. El acto de comprensión es, como siempre, un descifrado, que impone una recreación. El lector repite al revés: en dirección inversa, las operaciones mentales que condujeron a la elaboración del símbolo. El autor desemboca en este partiendo de la intuición; el lector llega a la intuición partiendo del símbolo, y va más allá: a las nociones dispersas que suscitan la súbita toma de conciencia que es la intuición (1970: 258-259).

Emanuel Swedenborg⁵² ya se había referido a la función del poeta como “vidente”, según lo retrata José Antonio Hernández Guerrero: “El Poeta —con mayúsculas— es el ser privilegiado, profeta e iluminado, que dota de sentido a los objetos y que extrae significados inéditos de los movimientos; es el vidente que proporciona existencia a las ideas, vida a las imágenes, alma a los cuerpos y espíritu a la materia” (2002: 73).

2.3.1. “*Per visibilia ad invisibilia*”: breve historia del movimiento simbolista y de las principales fuentes machadianas

La Naturaleza, incluido el Universo, es una, y su origen solo puede ser la eterna Unidad. Es un vasto organismo en el cual las cosas naturales se armonizan y simpatizan recíprocamente.

Teofrasto Paracelso
Philosophia ad Athenienses (1564)

Al remontar sus orígenes más remotos en el paleolítico, cuando las constelaciones, los animales, las piedras y, cómo no, los árboles y las flores eran los maestros de la humanidad primitiva, los símbolos han ido aumentando su complejidad a lo largo de los siglos y modificando sus acepciones según los distintos contextos culturales en que

⁵² Entre las fuentes más destacadas de los simbolistas franceses, cabe remontarse, para situar correctamente los orígenes de este movimiento, al siglo XVIII, cuando el filósofo y místico sueco Emanuel Swedenborg publica *Sobre el cielo y sus maravillas y sobre el infierno*. Tras explicar que el cielo y el infierno son, en primer lugar, estados del alma, para a continuación volver a ser lugares, pone de manifiesto que su principal propósito no es captar los objetos tal y como aparecen, sino llegar a calar en el alma de los seres.

operan. Aunque las cuestiones cruciales (ideas de vida y muerte, existencia de la divinidad, fertilidad del hombre y de la tierra, paso del tiempo, etc.) hayan sido representadas por elementos bastante estables, la mayoría de los símbolos tiende a variar su significado según la época y el área geográfica: valga como ejemplo de la naturaleza la imagen del bosque, símbolo de retiro y meditación cercano al Brahmán para los hindúes, pero que, en la mentalidad occidental, se convierte en lugar siniestro habitado por animales peligrosos y oculto bajo frondosos ramajes. Las sombras proyectadas por sus árboles, cambiantes según el ángulo de iluminación, se conectan con los puntos más oscuros del inconsciente, avivados por el enigma del símbolo.

A diferencia de la mecanización de la alegoría, cuya “cualidad dominante se petrifica y la convierte en signo, aun aparentemente animado por el ropaje simbólico tradicional” (Cirlot, 1992: 37), los rasgos distintivos del símbolo son la condensación expresiva y la versatilidad polisémica, siendo ambos aspectos resumidos en la pregunta planteada por Gullón: “¿Quién diría cuántas cosas puede expresar una rosa?” (1970: 260).

Mientras que en Oriente la simbología, surgida como ciencia en el seno de la cultura egipcia, ha perdurado hasta bien entrado el siglo XX, en Occidente ha sido el motivo inspirador principalmente de todo el arte medieval. La interpretación de toda realidad orgánica e inorgánica como portadora de mensajes espirituales justifica la gran cantidad de herbarios y bestiarios medievales, pasando por su irradiación en la época renacentista y barroca con la difusión de los libros de emblemas, hasta desembocar en la moderna exégesis a partir de la exploración de las *galerías* psíquicas.

Antes que nada, hay que tener en cuenta que el *simbolismo* (entendido en un sentido amplio) se perfila como una constante histórica, considerada como opuesta y, al mismo tiempo, complementaria del *realismo*, interpretado como la tendencia a evocar o reproducir miméticamente la realidad perceptible. Ciertas épocas y determinados autores tienen una especial propensión para transmitir vivencias inefables, como es el caso de las tendencias irracionalistas y místicas, cuyas técnicas y recursos son análogos a los empleados por la literatura finisecular. Entre los varios estudios dedicados a la corriente simbolista en el marco del modernismo hispánico⁵³, en el de Anna Balakian (1969: 13-14) se traza una distinción entre “Simbolismo” (con “S” mayúscula) considerado como “escuela literaria específica” y que llegaría a ser “un movimiento literario de amplia

⁵³ Sobre el movimiento simbolista históricamente situado, contamos con varios estudios reseñables, como el de Anna Balakian (1969), Emilio González López (1976), Ricardo Gullón (1979), José Olivio Jiménez (1979) y Rosario Peñaranda Medina (1994), entre otros.

filiación” en la década de 1885 a 1895, por una parte, y, por otra, el “simbolismo” francés (con “s” minúscula) vinculado estrictamente a los “cuatro grandes” de la segunda mitad del siglo XIX: Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine y Arthur Rimbaud. Surgido al calor del romanticismo alemán y anglosajón, y con la teoría baudelairiana de las correspondencias como bandera (perfumes, colores y sonidos se corresponden en un conjunto armónico), el movimiento simbolista exhibe ciertas características que, en el ámbito hispánico, se vislumbran *in nuce* en la obra de los místicos, particularmente en la de San Juan de la Cruz. La poesía del renacentista, sobre cuyo potencial simbólico hace hincapié Juan Ramón en su curso sobre “El modernismo” (1953), revela vínculos patentes con el proceder poético machadiano, que, a partir de la emoción intuitiva experimentada ante la contemplación del paisaje, convierte sus elementos concretos en símbolos de una dimensión trascendente (cfr. Orozco, 1968: 310-313). Asimismo se pueden detectar rasgos propios de esta corriente en los dos más conocidos posrománticos de la literatura hispánica: Rosalía de Castro, cuyos versos son pioneros de cara a la irradiación del intimismo modernista peninsular (línea a la que se acogerá, por lo menos en sus primeras entregas líricas, Antonio Machado) y Gustavo Adolfo Bécquer, predecesor de la generación simbolista de 1885 e influido, al igual que ella, por el romanticismo alemán. Antes de que Gullón lo describiera como “el más caracterizado precursor del modernismo” (1971: 11) y Aguirre lo definiera como “un simbolista, antes de que existiera el simbolismo francés” (1982: 180), Machado ya consideraba a Bécquer, según se lee en una carta dirigida a Juan Ramón en 1904, como “el primer renovador del ritmo interno de la poesía española” (1465). Los versos becquerianos, propios de quien sabe captar las fugaces impresiones de paisajes entrevistos como a través de un tul, retratan las hojas secas arrancadas por el viento sureño y el follaje tembloroso de los almendros floridos; a veces esbozan la silueta tétrica de cipreses acariciados por la gélida luz lunar o immortalizan el beso intercambiado entre un sauce y el río a sus pies. ¿Cómo podrían estas escenas naturales dejar indiferente a su sucesor, también sevillano? ¿Cómo podrían no conmover a un Machado, situado en una posición “cada vez más simbolista que parnasiana en el contexto de la poesía modernista de la época” (Martín, 1998: 211), la noble mención del laurel de los poetas, la descripción impresionista de los árboles con los pájaros acurrucados sobre ellos o de las matas de tupidas madreselvas extendiendo su espeso follaje por los muros de los jardines?

2.3.2. Una aproximación a los recursos simbolistas machadianos

*Antes que nada música,
Y a lo Impar favorece,
Que se pierde en el aire
Sin que se pose o pese.*

*En la elección de tus palabras
Tienes que ser remiso:
Nada mejor que el canto gris
Que une lo Indeciso a lo Preciso.*

[...]

*Porque el matiz queremos todavía,
¡Y tan solo el matiz, nunca el Color!*

[...]

*¡Música entonces, todavía y siempre!
Que tu palabra tenga ese temblor
Del alma que uno siente cómo, alada,
Hacia otros cielos vuela y otro amor.*

*Que tu palabra sea la aventura
En el viento crucial de la mañana
Donde perfuman menta y mejorana...
Y todo el resto es literatura.*

Paul Verlaine
Jadis et Naguère (1884)

Poesía, música, pintura y paisaje van de la mano en la estética simbolista, establecen nexos, tejen arbitrarias correspondencias entre lo perceptible y sensorial de la naturaleza (el mundo se describe como un concierto de formas, sonidos, olores, colores) y lo misterioso tanto del universo como de la psique. Esta visión es la que transmite Baudelaire en el soneto escogido como divisa de la generación simbolista francesa de 1885⁵⁴, centrado en la búsqueda de las analogías ocultas en la naturaleza, a su vez representada como un “bosque de símbolos”:

La Creación es un templo de pilares vivientes
que a veces salir dejan sus palabras confusas;
el hombre la atraviesa entre bosques de símbolos
que le contemplan con miradas familiares.

Como los largos ecos que de lejos se mezclan
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la luz, como la noche vasta,

⁵⁴ El autor de *Les Paradis artificiels* señala, por un lado, que la naturaleza envía indicios al hombre para que los descifre y, por otro, la relevancia de los cinco sentidos, íntimamente conectados con el mundo espiritual: la vista (“observent, regards familiers, couleur”), el oído (“longs échos, sons”), el tacto (“doux”), el olfato (“parfum, ambre, musc, benjoin, encens”) y el gusto (“parfums frais, chair d’enfant”) (2010: 94).

se responden sonidos, colores y perfumes (2010: 95).

Los miles de lánguidos atardeceres y jardines viejos que, envueltos en una atmósfera de doliente melancolía, llenan las páginas de los poetas de fin de siglo pertenecen a un imaginario que, si bien conectado con valores arquetípicos eternos, se formula en la propia experiencia intuitiva. Tras las huellas de Verlaine, la mayoría de los simbolistas se propone torcer el cuello a la retórica, debido a que esta, al fin y al cabo, no hace más que constreñir y racionalizar la intuición. La combinación de misteriosas evocaciones, sugerencias, intuiciones y asociaciones con las que estimulan la mente de sus lectores es lo que sustenta el armazón simbólico de su poesía. Debido a la necesidad de expresar estas analogías cósmicas y los estados anímicos de los creadores, no sorprende que, entre los recursos retóricos masivamente adoptados, cobre gran importancia la sinestesia, explicada por Gullón:

Baudelaire expuso en “Correspondances” cómo las sensaciones se responden o corresponden. [...] Llevado a sus últimas consecuencias el principio de los paralelismos sensoriales, una visión evocará un sabor o una musicalidad; una nota sonora producirá una sensación táctil —suavidad, aspereza—; un roce será coloreado; un olor tendrá ecos, luces y sombras... [...] La sinestesia sirve para revelar la fusión de las sensaciones, y es a la vez rápido y eficaz medio de condensación (utilizado frecuentemente por Machado); asocia impresiones recibidas por distintos sentidos, y si lógica y semánticamente resulta ininteligible, afectivamente su inteligibilidad es absoluta. A la aptitud de la metáfora para ensanchar la percepción por el cambio de planos, añade la transmigración de ciertas propiedades a cosas que carecen de ellas (1970: 254).

El anhelo de originalidad expresiva, por una parte, así como la preferencia por lo vago y sugerente, por otra, llevan a los simbolistas a buscar afinidades entre el mundo sensible y el mundo espiritual, que se ponen en contacto gracias a recursos como la sinestesia. Esta técnica también se remonta a Swedenborg y a su teoría de la unificación de nuestros sentidos en la vida celestial, pese a que esta fusión permanezca aquí en un ámbito rigurosamente terrenal. Machado, “maestro en el manejo de la sinestesia” (López de Martínez, 1983: 169), llena sus versos de tardes rencorosas, tristes o soñolientas, de campanas dulces, de vísperas lentas, de sueños bermejos, de claros cantares, de silencios turbios, de monotonías amargas, de soles yertos y humildes, de cerraduras que rechinan con ruidos agrios, de puertas que golpean el silencio, de nubes que sudan, etc. Entre las dieciséis sinestesias detectadas por Bousoño figura el conocido verso “el sol de

estío...era...una trompeta gigante” (437), sustentado en la equivalencia entre lo *visivo* de los rayos solares y lo *sonoro* del instrumento musical⁵⁵.

Aparte del mecanismo sinestésico, el impacto visual de los paisajes líricos a menudo resulta reforzado gracias a un color usado con evidente función simbólica; por citar un ejemplo, es sobradamente conocido el *azul* del Modernismo, muy recurrente también en la poesía machadiana, según explica Gullón: “Cuando se dice ‘azul’, no se está hablando solamente del color azul, sino que se está refiriendo a sentimientos que pueden ser quizá de carácter religioso, de carácter erótico, amatorio, o en otros sentidos muy diversos” (1994: 24). Llegado de la mano de Verlaine y relacionado con la esfera semántica de una nostálgica distancia, el tono inspira el título del primer poemario rubendariano y después recordará los cielos diáfanos de la infancia irremediabilmente perdida y siempre añorada por don Antonio. Las azuladas memorias del niño sevillano no perderán su nitidez tampoco bajo los plúmbeos cielos bélicos, y llegarán a teñir, merece volver a recordarse, el último verso de su autoría: “estos días azules y este sol de la infancia” (836). La extrema concisión de la última nota, escrita a lápiz en un papelito arrugado, encontrado por el hermano José en el bolsillo de su abrigo, condensa el sentido de toda una vida, desde la niñez hasta el exilio, en un inolvidable “epitafio de luz y de esperanza asociado al paraíso perdido del tiempo sin tiempo de la infancia” (Reyes Cano, 2001b: 149). Pese a ser un adjetivo típicamente modernista, símbolo de lo infinito y de la ensoñación, esta connotación seguirá operativa también en *Campos de Castilla*; de hecho,

⁵⁵ Además de la citada, Bousoño cuenta quince sinestesias más en el corpus machadiano: “geranios de áspera fragancia” y “blanquecino aliento” (IV), “agrio ruido” (VI), “campanitas de oro” (XIII), “suspirar de oro” (XIV), “ecos de luz” y “ecos del ocaso” (XV), “alegre canción de un alba pura” (XVII), “dulce salmo”, “suspirar fragante del pífano de abril”, “la mirra y el incienso salmodiarían su olor”, “fresco perfume”, “grave acorde lento de música y aroma” y “palabra blanca” (XX), “incienso de oro” (XXVII). A estos ejemplos de imágenes sinestésicas *simples*, donde se mezclan las sensaciones de dos de los cinco sentidos corporales, también se podría añadir otro caso, esta vez en su variante *compleja*, que funde una idea, un sentimiento o un objeto concreto con una impresión sensitiva que le es poco común. Un ejemplo interesante, clasificado por Bousoño entre las visiones (sin conexión alegórica entre la esfera objetiva y la mental) en las que las cualidades o atributos imaginativos descienden desde el plano imaginario al plano real (1979: 220-221), lo ofrece el sintagma “sobre la tierra amarga” del poema XXII: “Sobre la tierra amarga, / caminos tiene el sueño / laberínticos, sendas tortuosas, / parques en flor y en sombra y en silencio; criptas hondas, escalas sobre estrellas; / retablos de esperanzas y recuerdos” (444). Se oye aquí la voz del Machado más intimista de las segundas *Soledades*, una voz que afina sus cuerdas entre los recuerdos infantiles, nostálgicamente asociados a momentos difíciles y designados como “caminos laberínticos”, “sendas tortuosas” y “criptas hondas”, o bien vinculados a la primaveral alegría de los “parques en flor”, al emocionado anhelo de infinito sugerido por unas “escalas sobre estrellas” y a la familiar compañía brindada por las “imágenes amigas a la vuelta florida del sendero”. Uno de los mecanismos más utilizados es la adjetivación, por medio de la cual el poeta busca subjetivar el paisaje, convertirlo en un paisaje del alma impregnado de un acusado acento onírico, en mundo soñado que, a su vez, sueña. Esta visión de la realidad exterior, que tiende a atribuir a la naturaleza las actividades del propio espíritu (entre las cuales el sueño es la más representativa), resulta de la proyección de sus paisajes interiores: si el mundo sueña es porque el poeta sueña.

se puede apreciar en el penúltimo verso del poema dedicado a José María Palacio, donde el azul pincela la tarde de primavera en la que el poeta pide al amigo depositar una ofrenda floral sobre la tumba de su esposa (550).

Téngase en cuenta que los adjetivos de color, escogidos según criterios obedientes a la economía simbólica de cada poema, tienden a vehicular cierto valor sugerente, siempre y cuando los signos de sugestión doten al calificador cromático de un sentido que no sea puramente literal. En el caso de las humeantes “ascuas de un crepúsculo morado” (449) del poema XXXII, preámbulo nocturno de una gradación tonal cada vez más lúgubre (“negro cipresal”, “humean”, “sombra”), toda la gama de colores remite, si bien inconscientemente, a la idea de la muerte, transitando por su hermana gemela que es la noche. A través de la concatenación de imágenes que se retroalimentan y se intensifican las unas con las otras, en el marco de una única silva asonantada, los colores oscuros (morado y negro) son cruciales para suscitar en el lector, pese a no apreciarlo conscientemente, la tónica lóbrega de toda la pieza. Aparte de la gama cromática entra en juego, aquí como en la mayoría de los casos, otro factor clave para la elaboración de una composición simbolista: la música.

Grandes admiradores de Debussy y convencidos de que la música, por su versatilidad, estaba mejor dotada que las demás artes para captar los matices del alma contemporánea, los simbolistas suscriben como es sabido la máxima verlainiana de *la musique avant toute chose*, y explotan las potencialidades rítmicas y onomatopéyicas del lenguaje poético⁵⁶. La impresión de progresivo acabamiento, expresado mediante una escala cromática vez más apagada (ascuas-rojo; crepúsculo-morado; cipresal-negro), queda afianzada por la fúnebre gravedad de un ritmo que, desde los tres golpes pausados del primer endecasílabo hasta la elaborada prosodia de los términos directamente asociados a la idea de muerte, se vale de la musicalidad para reforzar las lúgubres evocaciones implicadas en el plano irracional. El sombrío escenario de extinción y, en última instancia, de muerte alcanza su clímax en la gravedad distendida que le imprime el ritmo yámbico. En el último heptasílabo (“reposa el agua muerta”) acaban

⁵⁶ En el ámbito retórico, se tiende a enfatizar el potencial musical de la lírica, encargado de evocar atmósferas sugerentes en virtud de la adopción de una serie de estrategias retóricas y fonostilísticas (metáforas, sinestesias, aliteraciones, encabalgamientos, rimas internas, alternancia de esquemas métricos, etc.). Hacia finales de siglo XIX, todos reconocen a la música el lugar de pionera en la revolución estética, por lo que los compositores se proponen conferir a sus piezas cierta flexibilidad y cierto calor sentimental, para liberarlas de la aséptica imagen de meras arquitecturas sonoras. El fin de siglo supone la crisis del lenguaje tonal y la superación de las categorías estéticas de la tradición clásico-romántica, en línea con la experimentación métrica modernista.

descansando, hasta su completo acabamiento, los endecasílabos anteriores, consiguiendo el efecto luctuoso que explica Bousoño: “El último verso parece un redoble funeral; nos hiere con una extraña melancolía. Ello se debe, sin duda, a que debajo de ese concepto —agua muerta— está escondido, haciéndolo trascender, un plano real distinto, teñido de humanas resonancias: la ilusión muerta [...]” (1950: 40). Muere incluso el agua, rematada en el participio nuclear de la composición, dentro de un jardín definitivamente muerto, en el que la idea de “agua inmóvil” o de “ilusión muerta” resulta ulteriormente subrayada por la única rima (asonante en e-a) de todo el poema (y que además se reitera interiormente en los versos sin rima).

Música y color, por lo tanto, son los dos pilares básicos sobre los que funda su edificio lírico el poeta simbolista, el único elegido para descifrar los paralelismos ocultos entre el mundo físico y el mundo ultrasensible. Capaz de detectar la correlación entre la materia y el espíritu, el poeta-vidente, como se ha dicho, destaca por su innata habilidad para captar la totalidad de la visión antes de recomponer conscientemente la secuencia lógica de sus partes. Desde luego, otro de los rasgos peculiares de los simbolistas es el tormento de la unidad y la búsqueda de la visión de conjunto, dos aspectos congregados en la planificación de la obra como una *parfait ensemble*. Las correspondencias entre los elementos simbólicos de cada composición, de cada poemario e, incluso, de la obra lírica en su conjunto juegan un papel de primer orden en el caso de nuestro poeta, puesto que, “una vez que ha entrado uno en el mundo de Machado, el significado [...] que cada palabra encierra se entiende claramente en función de otras palabras dichas en otros poemas” (Blanco Aguinaga, 1964: 395). Esto implica que no solo cada palabra remite siempre a algo que va más allá de su sentido aparente, sino que cada poema está interconectado con los demás, a través de la reiteración de motivos (si bien, cada vez con matices nuevos). Toda evocación sugiere sensaciones activadas en otros momentos líricos, suscitadas por símbolos que cooperan para sostener una arquitectura homogénea y un corpus sistémico, a pesar de que, como apunta Hernández Guerrero, “la crítica machadiana actual no suele atender a la relación estructural de dicho sistema” (1975: 52). Salinas recurre a un símil arbóreo para comparar el entramado metafórico del sevillano con una planta “en la florescencia de todas sus primaveras, en su cuerpo, tronco y en sus últimas raíces” (1970: 139). Palabras y silencios tienen su peso específico, todas las partes desvinculadas se hacen totalidad, gracias al poder evocativo de una poesía sustentada sobre la confianza depositada en el lector, quien empatiza con los sentimientos y pensamientos ocultos detrás de cada verso. Desde esta perspectiva, por tanto, la obra

machadiana, interpretada como una “fábrica viva constantemente renovada en un trabajo interior, callado y profundo” (ibíd.: 140), se encuadra perfectamente dentro de la visión simbolista, en la que cada parte resulta estrechamente correlacionada con las demás, según la observación de José Olivio Jiménez:

La obra poética de un simbolista tendrá, por supuesto, que considerarse como una totalidad y estudiarse en los múltiples detalles de su conjunto, precisamente porque toda su búsqueda sutil de correspondencias y sugerencias entre las palabras del idioma no podría reencontrarse en un poema aislado, aunque fuera el de más éxito. Sin embargo, una vez conocida la obra en conjunto, es posible vislumbrar la universalidad de asociaciones que el poeta mismo podría haber considerado parte de uno solo de sus poemas (1979: 176).

Responde perfectamente a esta visión totalizante y homogénea el conjunto del corpus machadiano, tanto poético como prosístico, también de acuerdo con Rafael Gutiérrez Girardot:

Tanto como la unidad de las *Poesías Completas*, lograda paulatinamente, la constancia de los motivos y de las imágenes son prueba de la continuidad y firmeza de su voluntad de construcción. Y si “Abel Martín” y “Juan de Mairena” y la parte final de *Nuevas Canciones* pueden interpretarse como un conciso resumen de los hilos que unen la obra entera, no resultará exagerado o violento designar esta última parte, con su prosa, como la coronación de la obra lírica machadiana (1969: 25-26).

El poeta-*homo faber* es un hábil manipulador de las palabras, que nunca podrán ser una materia virgen, ya que, de acuerdo con el propio Machado, “a diferencia de las piedras, maderas, o metales son ya por sí mismas significaciones humanas, a las cuales da el poeta, necesariamente, otra significación” (690). Puesto que la “significación” general del conjunto se desvela (y se revela) en relación con los demás símbolos, los poemas machadianos, como apunta Francisco Caudet, “se explican entre sí, son [...] a modo de epifanías, de atisbos o vislumbres parciales que van llevando a una comprensión —o mejor, a un proyecto de comprensión— totalizadora” (en Machado, 1999: 125).

2.3.3. Machado y el simbolismo: encuentros y desencuentros

*No despreciemos a los poetas del siglo XIX,
desde los románticos hasta los simbolistas,
porque nada hay en ellos que sea trivial.*

Antonio Machado
“Proyecto de un discurso de ingreso en la
Academia de la Lengua” (1931)

Aunque acabe desembocando, por un lado, en planteamientos existencialistas, y se preste a una lectura en clave histórica, por otro, la poesía machadiana sale de la pluma de quien, definido por Emilio Carrere como “el gran sacerdote del simbolismo” (en Aguirre, 1973: 17), aportará a este movimiento su toque personal, como entiende Jorge Urrutia:

La explicación más sencilla y, a la vez, más exacta del simbolismo poético es entenderlo como un modo de utilizar las palabras de todos los días (la cotidianidad) y de todos (la comunidad) para expresar significados personales, propios, experiencias conceptuales que, al exteriorizarlas, manifiestan la individualidad. Se crea, de ese modo, una combinación entre los signos que no corresponde a las combinaciones habituales de la lengua hablada, de tal modo que, en una interpretación realista del texto, en una lectura referencial, no se alcanza significado lógico alguno. La particularidad de la poesía de Antonio Machado es que la lectura referencial o realista resulta posible, por lo que se instituyen dos niveles de lectura que, si no se perciben, retienen al lector en el nivel superficial, con olvido del significado profundo simbolista (1993: 139).

Dicho de otra forma, la poesía machadiana, que “se formó dentro del movimiento simbolista de finales de siglo, y que a él pertenece” (Aguirre, 1973: 77), destaca por la capacidad de comunicar, con la materia prima proporcionada por el más común de los significantes, y sin anular el significado denotativo de estos, el misterio de una serie de emociones distintas y complejas. Eje central de la corriente simbolista, la palabra *misterio*, como explica Gullón, “emerge una y otra vez, porque sirve a Machado como metáfora para designar la sustancia de la poesía” (1970: 141), lo que vuelve a subrayar el citado crítico unos veinticinco años después, esta vez recurriendo a una de las metáforas florales más visitadas por el Modernismo:

Y ahora hablaremos de la palabra *misterio*, típica palabra clave del modernismo. Creo que en definitiva le sienta bien a la poesía; y no le sienta mal el hermetismo, no le hace daño. ¿Acaso es necesario explicarlo todo? No señor, no hay por qué explicarlo todo. Hay cosas que dejadas en su hermetismo inicial son más bellas. Fulge más la rosa si no tratamos de deshojarla, si la mantenemos íntegra, aunque no entendemos cómo está constituida, qué hay en el fondo de esos pétalos que vamos deshojando. No deshojemos la rosa; con respirar su aroma y contemplar su belleza seguramente nos basta (1994: 25).

Para desentrañar dicho misterio, no obstante, nuestra mirada no necesita ir más allá del paisaje a su alrededor y de los objetos que lo pueblan, todos ellos cargados de un simbolismo directo e inmediato, sencillamente perceptible por lo sentidos, tal y como refleja uno de los poemas más tempranos de nuestro autor, donde el símbolo que campea se sugiere a partir del título (“La fuente”):

Misterio de la fuente, en ti las horas
sus redes tejen de invisible hiedra;
cautivo en ti, mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua y de piedra (741).

Con todo, y si bien el sevillano sostiene que, para disfrutar del misterio del símbolo, no es condición necesaria (y tampoco suficiente) la comprensión de su significado racional, él mismo invita, en una carta a Unamuno de 1904, a no ir creando “sistemáticamente brumas que, en realidad, no existen, no deben existir” (1474). Lejos de considerarlo, según lo hace Mallarmé, como “un elemento estético”, Machado entiende que la belleza del símbolo reside justamente “en el deseo de penetrarlo” (ibíd.).

En esta forma peculiar de encarar uno de los motivos clave del irracionalismo finisecular, Domingo Ynduráin ve la originalidad del simbolismo machadiano:

En una época en que, literaria y políticamente, prima el misterio, la vivencia, el símbolo como realidad inanalizable, válida en sí misma, Machado nos ofrece un ejemplo de talante reflexivo y analítico: acepta los símbolos al uso, pero no para jugar o recrearse en ellos, sino para descubrir lo que ocultan: antes de asumirlos es necesario penetrarlos. Como vemos, la relación con el simbolismo —modernista o no— es muy especial. Nuestro aprendiz de poeta destruye analíticamente las bases de partida, quema las naves, con un rigor tal, que se queda sin ellas, condenado a vivir en la tierra de la prosa, perdidos para siempre esos mares de Dios (1975: 8).

A la capacidad machadiana de destruir los símbolos que él mismo crea, para “refuncionalizarlos” y devolverlos a su originario estatuto referencial, alude Ángel

González cuando explica que “Machado, considerado justamente como un gran constructor de símbolos, se ha aplicado [...] con el mismo esmero y con la misma sutileza a la tarea de destruirlos”, para añadir poco después que “el poeta ‘asciende’ las palabras a la categoría de ‘símbolos’, y desciende los símbolos al nivel de ‘palabras’” (1999: 138-139).

La influencia simbolista en la poesía de Machado halla uno de sus impulsos más efectivos en el primer viaje del poeta a París, en 1899, cuando tiene la oportunidad de conocer personalmente a Jean Moréas y de darse cuenta de que este movimiento es el estilo de moda, según lo recuerda el mismo: “París era todavía la ciudad del affaire Dreyfus en política, del simbolismo en poesía, del impresionismo en pintura, del escepticismo elegante en crítica. Conocí personalmente a Óscar Wilde y a Jean Moréas. La gran figura literaria, el gran consagrado era Anatole France” (1801-1802). Conviene señalar, sin embargo, que, tal como destaca Zubiría, a pesar de ser Machado uno de los pioneros en el empleo de símbolos en el ámbito de la poesía española, no hay (con la única excepción del texto citado) “en parte alguna de la prosa de Machado, ni siquiera en las exégesis de su ideario poético, una sola alusión al papel que los símbolos desempeñan en la poesía” (1973: 152).

No se puede discutir, de todas formas, la adhesión del poeta a esta corriente, dado que “en la relación con el movimiento simbolista de finales del siglo XIX [...] comienza a formarse su lírica” (López Castro, 2004a: 11), llegando a irradiar su influencia a lo largo de toda su trayectoria, de acuerdo con Gullón:

La poesía machadiana es esencialmente simbólica. Si en años recientes se pensó de otra manera fue por ofuscación pasajera de quienes, queriendo un Machado comprometido, pensaron incompatible el compromiso político con una escritura poética no atendida a las normas de la prosa. [...] Que Machado no se complacía buscando dificultades, ni menos oscuridades, nadie lo negará, pero no menos incontrovertible es su aceptación y utilización del símbolo como técnica expresiva (1970: 260-261).

La influencia del simbolismo sobre la obra machadiana, que, según Frank Pino, “presenta imágenes que llegan a un apogeo del simbolismo poético español” (1978: 128), encuentra en Aguirre uno de sus más fervientes defensores; el crítico señala, además, las deudas con el movimiento ultrapirenaico de la mayoría de los rasgos supuestamente noventayochistas (paisaje como estado de alma, interés en la naturaleza de Castilla, tedio de la monótona vida provinciana, cainismo, preocupación por el paso del tiempo, etc.):

No hay nombre de primera fila en la lírica europea de la época que no deba ser conectado con el simbolismo. [...] El crítico de Machado, sin embargo, cree que la manera lírica del poeta español se formó como por arte de magia. De un poeta de valor universal, los críticos de Machado parecen haberse conjurado para hacer un poeta limitado a cantar la realidad —“objetiva” según algunos— de un paisaje determinado, para convertirle en un “jongleur de province”. [...] Hay más. Si se estudian los caracterismos de la llamada generación de 1898 (empezando por la misma denominación), no hay duda de que la mayoría de ellos procede de los del simbolismo (1982: 162-163).

El componente simbolista, como hemos venido repitiendo, nunca desaparece ni se debilita, sino que permanece como técnica esencial en las descripciones de la naturaleza, a pesar de los cambios que pueda sufrir el imaginario vegetal de un libro a otro o de las fluctuaciones de los valores atribuidos a los vocablos botánicos, según vayan amoldándose a las íntimas exigencias de cada etapa lírica. De ahí que, lejos de detectar, como hacen algunos críticos, una considerable disminución de símbolos en *Campos de Castilla*, es preciso tener en cuenta “la importancia especial que tenía para Machado un reducido número de imágenes que repite una y otra vez” (Brown, 1981: 119). Son imágenes que rechazan “el tono ligero, el matiz ambiguo, la frivolidad buscada, expresado todo ello en una métrica alada” (Ribbans, 1971: 286), elementos todos, en suma, en los que se recrea la pluma de su hermano Manuel. Al reaccionar “fuertemente contra este concepto de poesía impresionista y sensorial”, continúa Ribbans, Antonio no hace más que “afirmar el peso de su propia personalidad y su íntimo caudal espiritual” (ibíd.). A diferencia de las estereotipadas descripciones verlainianas, sus símbolos botánicos “no tienen un significado único ni sencillo, sino que se emplean por su múltiple poder evocativo y como fuente de diversas meditaciones” (Brown, 1981: 120), reflejando las preocupaciones de su autor sobre el paso del tiempo y el significado de nuestra existencia (cfr. Gómez Montero, 1990: 15).

Pero no puede cerrarse la discusión en torno a los matices con que acoge y asimila Antonio Machado el simbolismo en su obra sin atender a lo que él mismo opina sobre su propia aceptación de este movimiento, a partir de la siguiente confesión del año 1913: “Recibí alguna influencia de los simbolistas franceses, pero hace ya tiempo que reacciono contra ella” (1524). Ángel González lamenta la “poca atención” que los críticos han dedicado a estas palabras del poeta y se lamenta de que se empeñen “en no tomar en cuenta lo que los autores dicen de sí mismos” (1999: 103), añadiendo que “hay que hacerle caso [a Machado] tanto cuando confiesa la influencia del simbolismo como cuando, acto seguido, afirma su temprana reacción en contra” (ibíd.). En fechas próximas

a la reivindicación citada, el autor de *Áspero mundo* alude al procedimiento dialéctico de la poesía machadiana —afirmación inicial, luego negación y finalmente negación de la negación—, explicado a partir de fragmentos tomados del “Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua”:

Hablando de los poetas del siglo XIX, primero los afirma —*no (los) despreciemos..., porque no hay nada en ellos que sea trivial*—; luego los niega —*cierto que al alejarse de nosotros pierden su tercera dimensión*—; y finalmente se desdice de esta negación, abriendo la posibilidad de volver a la afirmación inicial —*pero...la desvalorización de un tiempo según la perspectiva de otro, no siempre es justa y está sometida a múltiples rectificaciones* (1999: 126).

Al frente de la lucha contra el cientifismo racionalista y en manifiesta oposición a la teoría del arte por el arte, el simbolismo, irradiado a partir de la segunda mitad del siglo XIX, nace, en palabras del propio Machado, como “reacción contra la pura objetividad de la orfebrería parnasiana” (1640) y se basa en la rehumanización de la literatura en virtud del protagonismo otorgado a los “universales del sentimiento” (1593). Una vez abierta la puerta a lo irracional, denominador común de toda la literatura contemporánea, los simbolistas, “hijos de la segunda mitad del siglo que había puesto al sol las raíces del ente de razón cartesiano”, serían promotores de una visión del “hombre como un ser sensible sentimental, volente o ciegamente dinámico”, por una parte, y del “poeta como un solitario, atento a su melodía interior” (1655), por otra. Fieles seguidores de una “fe agnóstica”, creadora de un “arte de ciegos músicos” y de una “pintura de ciegos que pretenden palpar la luz” (ibíd.), palabras con las que define el arte impresionista, los integrantes de este movimiento son conscientes de la esencial heterogeneidad de las sensaciones. De ahí que opten por la *imprecisión* como el medio más oportuno para preservar la verdad íntima de lo real sin encorsetarla dentro de límites estrictamente lógicos.

No parece que Machado, a la altura de la redacción de este borrador, comulgue plenamente con la ideología simbolista. Y es que habría que matizar, en efecto, el grado de influencia de esta ideología sobre la poesía del sevillano, donde rige una menor abstracción, en favor de una propensión comunicativa y un apego sensorial propios de la tradición hispánica. La “temprana reacción” en contra de esta corriente a que se refería Ángel González (1999: 103) ya se manifiesta nada menos que en la reseña a *Arias tristes* de Juan Ramón Jiménez, publicada en 1904, y donde Machado ya predica la importancia

de mantenerse “con los ojos abiertos, en la vida militante” (1470); es esta la única forma por la que se puede lograr la elevación espiritual de esa “juventud soñadora”, en la que el mismo declara militar “indignamente” y que considera formada por creadores “egoístas y soñolientos” (ibíd.). Convencido de que “una poesía que aspire a conmover a todos ha de ser muy íntima” y de que, a la vez, “lo más hondo es lo más universal” (ibíd.), Machado apuesta por la gestación del poema en un contexto cordialmente compartido, *conditio sine qua non* para evitar la caída del intimismo simbolista en un estéril comercio narcisista entre el poeta y su alma, como explica en la reseña del libro juanramoniano:

Pero mientras nuestra alma no se despierte para elevarse, será en vano que ahondemos en nosotros mismos. No lograremos hacer nada que nos satisfaga. Seremos confeccionadores de sensaciones narcóticas, con las cuales muchos gustarán de embriagarse; tallaremos, tal vez, figurillas de exquisita labor que puedan adornar algo más sustantivo y allí donde no haya nada, no estarán mal esas figurillas, o si somos valientes señalaremos en nosotros mismos el morbo que roe a nuestro vecino. Pero ¿no incurriremos en la vanidad de erigir en virtud nuestra propia miseria?” (1470-1471).

Pese a registrar huellas de los simbolistas “menores”, el autor de *Los Complementarios* confiesa que su “estética en 1902 [...] nada tiene que ver con la poética de Verlaine” (1170) y que su poesía nunca llega a los extremos herméticos de Rimbaud y Mallarmé. Con respecto a Rimbaud, no considera Machado que su influencia haya sido muy relevante en el marco de la estética simbolista, a la vez que no demuestra especial simpatía por la tendencia mallarmeana a emplear los símbolos como creaciones artificiales e ingeniosas antes que como medio para iluminar las más oscuras zonas de lo inconsciente. Convencido de que “las metáforas no son nada por sí mismas”, puesto que “no tienen otro valor que el de un medio de expresión indirecto de lo que carece en el lenguaje ómnibus de expresión directa” (1208), el sevillano reprocha al autor de *L’après-midi d’un faune* su propensión a “crear enigmas artificialmente” (1209). Es esta, en su opinión, “la parte realmente débil de su obra”, aparte de que conseguir la elaboración artificial de dichos enigmas sería “algo tan imposible como alcanzar las verdades absolutas” (ibíd.). Recuérdese que el Machado de “Sobre las imágenes en la lírica” califica, a la altura de 1916, como una “estupidez” el hecho de “silenciar los nombres directos de las cosas, cuando las cosas tienen nombres directos” (ibíd.). Ángel González destaca la precisión terminológica con la que el poeta se refiere a los objetos de la realidad externa, sosteniendo que “la intensidad sugeridora de la poesía de Antonio Machado (de parte de ella) depende de su precisión referencial, de su capacidad para representar

nítidamente el objeto nombrado, para realizar el deseo expuesto por Juan Ramón Jiménez: ‘Que mi palabra sea la cosa misma’” (1999: 144). Desde el *yo* intimista de *Soledades* hasta el *nosotros* de *Nuevas canciones*, los procedimientos simbolistas ofrecerán estos “nombres directos” vegetales, muy especialmente en la etapa del *vosotros* de *Campos de Castilla*. En el mismo texto añade Machado que, allí donde el lenguaje común y corriente no puede expresar las “hondas realidades que carecen de nombre” (1210), se admite el empleo de recursos como metáforas e imágenes, con el objeto de “suplir la falta de nombres propios y conceptos únicos”, así como de promover “la expresión de lo intuitivo, pero nunca para revestir lo genérico y convencional” (1211).

En el texto titulado “Reflexiones sobre la lírica”, Machado sugiere que, una vez superada una primera etapa de desorientación, “los simbolistas”, presentados a la altura de 1925 como “poetas de antes de ayer” y con “el acento de su tiempo” muy marcado, empiezan a mostrar “un cierto acuerdo consigo mismos, una cierta congruencia entre sus propósitos y sus realizaciones” (1655). De ahí que finalmente se pueda entrever el tipo de “metafísica que estaba en el fondo de su lírica” (ibíd.). Basada ante todo en el rechazo del positivismo, esta “metafísica” se inserta en un generalizado cuestionamiento de los valores hasta entonces dominantes, y, a la vez, se muestra permeable a los acontecimientos históricos de finales de siglo, a los que se debe, y aún más en el caso de la historia española, la revisión de doctrinas consideradas ya obsoletas. Este cuestionamiento es formulado por nuestro autor, que acusa como tantos la crisis de la razón, en los siguientes términos: “El racionalismo cartesiano tuvo, en las postrimerías del siglo XVIII, su conversión popular al absurdo en el culto de la diosa Razón” (1174). El rechazo del racionalismo se relaciona con el protagonismo otorgado al sondeo de las zonas psíquicas, lo que promueve la floración del movimiento simbolista, según reconoce el Machado del “Proyecto de un Discurso de Ingreso en la Academia de la Lengua”: “El momento profundo de la lírica que coincide con el culto un tanto supersticioso de lo subconsciente, dejó algunas obras inmortales, entre ellas las de toda una escuela perfectamente lograda: el simbolismo francés” (1786).

Es necesario, no obstante, tener en cuenta que, en este mismo texto de 1931, el propio autor previene contra la orientación peligrosa del núcleo más genuino de dicho movimiento, donde “el largo radio de los sentimientos se ha acertado hasta coincidir con el radio, mucho más breve, de la sensación” (ibíd.). Esta desviación acabará creando, según su agudo análisis, imágenes vacías semánticamente y que nada tienen que ver con el individuo, hasta llegar al extremo de que “pronto no serán las ideas, sino todo elemento

conceptual, lo que el poeta pretende eliminar” (ibíd.)⁵⁷. Que no conviene cargar las tintas en lo que se refiere a la simpatía machadiana por la corriente gala, tachada de “obscura mazmorra simbolista” (1640) cuando exhibe su faceta de arte vacío y su inconsistencia metodológica, ya resultaba más que evidente, hacia 1922, en las páginas de una colaboración de la serie “De mi cartera” de su etapa segoviana. En este texto, dedicado a “Gerardo Diego, poeta creacionista”, Machado impugnaba tanto “la fría impasibilidad del Parnaso francés” como “la no menos errónea posición de los simbolistas que se encerraban en el caos afectivo de su mundo interior”, para dar luz a una lírica “enferma de subjetividad”, o sea, una estética fundada en la tentación del *solus ipse* e íntimamente conectada con la música:

Había pretendido expresar lo inmediato psíquico, el fluir de la conciencia individual, lo anterior al lenguaje, al pensamiento conceptual y a la construcción imaginativa. “De la musique avant toute chose”. El célebre verso de Verlaine llegó a alcanzar esta significación. Caricaturizando un poco, podría decirse que el poeta, por medio de narcóticos, creaba en sí mismo un estado comatoso cerebral, con el solo propósito de remedar el caos anterior a la conciencia clara, informada por la representación y el concepto (ibíd.).

Concluimos el análisis de la reflexión machadiana acerca del simbolismo, corriente que es objeto de opiniones bastante fluctuantes a lo largo de la asistemática poética del autor, subrayando que para Machado el poema, lejos de ofrecerse desprovisto de todo elemento conceptual, ha de construirse sobre los moldes del “pensar genérico”. Así nos lo confirma en sus “Reflexiones sobre la lírica”, al considerar que ese es el único modo de que el texto conecte con “la común estructura espiritual del múltiple sujeto que ha de contemplarlo” (1652) y de este modo propicie la comunicabilidad y, en última instancia, la comunión con él. Razón y emoción —intuición sometida a normas racionales— son, por lo tanto, ingredientes necesarios para alcanzar la universalidad de un sentimiento compartido, que, como aclara el propio Machado en sus apuntes de *Los complementarios*, “no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien *nuestro* (1310).

⁵⁷ En el caso de algunas deformaciones tardías del simbolismo (como es el de la estética surrealista), el objeto, por no encontrar cabida en la esfera de la conciencia fragmentada del sujeto, se reviste de una fría impersonalidad. La solución a esta crisis de la poesía se podría buscar en el redescubrimiento de la maravilla de las cosas y, sobre todo, en el milagro de la intuición, capaz de detectar los vínculos entre los elementos complejos de la realidad. Arrancando del yo y volviendo al yo, la poesía fracasa en su misión y se limita a introspecciones que no responden a la real naturaleza de las cosas, sino más bien a las estériles especulaciones del individuo. El propio Machado señala que, tras el apogeo simbolista, “comienza el período de la franca desintegración, la reducción al absurdo del subjetivismo romántico”, y señala la floración, en los años de guerra y en la posguerra, de “múltiples escuelas literarias que duran unos días, efímera producción de grupos de vociferadores que aspiran a la abigarrada y absoluta novedad” (1786-1787).

Bajo la insignia de esta comunión, ya lo adelantaba en el prólogo a *Soledades* (1917), se podrían “vislumbrar las ideas cordiales” (1593), cantadas al unísono —como añadiría en el prefacio a *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1919)— por “los poetas que han de surgir cuando una tarea común apasione las almas” (1603).

3. LA TRANSUBSTANCIACIÓN DEL POETA EN EL CIENTÍFICO

*Ten un poco de amor para las cosas:
para el musgo que calma tu fatiga,
para la fuente que tu sed mitiga,
para las piedras y para las rosas.*

*En todo encontrarás una belleza
virginal y un placer desconocido...
Rima tu corazón con el latido
del corazón de la naturaleza.*

*Recibe como un santo sacramento
el perfume y la luz que te da el viento...
¡Quién sabe si su amor en él te envía*

*aquella que la vida ha transformado!
¡Y sé humilde, y recuerda que algún día
te ha de cubrir la tierra que has pisado!*

Francisco Villaespesa
Tristitiae rerum (1906)

Tras conocer la cara del poeta simbolista, vamos ahora a tomar contacto con la otra cara, menos explorada, del científico naturalista. Es indudable que Machado no llegaría a ser Machado sin la Botánica, a la que accede por dos vías: la familiar, vinculada con el contexto cultural sevillano, y la escolar, relacionada con la formación recibida en la madrileña Institución Libre de Enseñanza. Sobre estos dos pilares se sustenta su universo ideológico, literario y también científico, puesto que no puede descuidarse la faceta naturalista en quien es nieto del primer catedrático de Ciencias Naturales en España y aprendiz del método pedagógico institucionista. El resultado de esta combinación de factores, unidos a la pasión andariega del poeta, repercute en su amor por la naturaleza y en la democrática mirada que dirige indiscriminadamente a todos los componentes del entorno.

Más allá de ser meros elementos decorativos o representaciones simbólicas, los nimios botánicos, litológicos y topográficos cobran una relevancia antes desconocida; esto se debe, por un lado, a las innovaciones introducidas en el ámbito del paisajismo pictórico y, por otro, al reconocimiento, durante la segunda mitad del siglo XIX, de la autonomía científica de las Ciencias Naturales. La Botánica y la Geología son solo algunas de las ramas en que se articula la educación recibida en la Institución por el

alumno Antonio, a quien, además, la práctica del excursionismo acostumbrará a fijarse en los detalles de la vegetación con una minuciosa atención analítica. A la vertiente humanística de su formación se añade la instrucción de corte científico promovida, en primer lugar, por el abuelo paterno, famoso por ser el introductor (y traductor) de las obras evolucionistas de Darwin y de las monistas de Haeckel⁵⁸. El aprendizaje botánico y geológico, consolidado con la consulta de los volúmenes especializados que sugerirá a su nieto el fundador del gabinete sevillano de Historia Natural, se compagina con la lectura de los poetas medievales. La aproximación a la obra del autor del Cid, de Manrique y de Berceo, todos ellos atraídos por los aspectos más triviales del entorno (y, por tanto, interesados por los detalles naturales más insignificantes), se debe, en cambio, a la influencia paterna. Los conocimientos naturalistas y folclóricos adquiridos en el seno familiar, principalmente gracias a *Demófilo* y al *médico del gabán blanco* (sin olvidar la activa colaboración de la abuela Cipriana, que se encarga de los ejercicios de lectura realizados en el Romancero de su tío Agustín Durán), acaban sedimentando con la ayuda de la formación institucionista.

Basada en una educación liberal y humanista, exenta del protocolo de los exámenes mnemónicos, la Institución prefiere el vivo contacto con la naturaleza, sin descuidar el desarrollo de todas y cada una de las facetas del estudiante (tanto la física e intelectual como la artística). Esta novedosa modalidad pedagógica, que concede un protagonismo especial a los estudios botánicos, zoológicos y mineralógicos, es inaugurada por profesores como el maestro Francisco Giner de los Ríos, a quien Antonio recordará siempre con profunda gratitud. El autor de *Estudios sobre educación*, a quien los alumnos esperaban para llevarlo en volandas hasta la puerta de la clase, se sentaba entre ellos y se ganaba su respeto gracias a una enseñanza inspirada en el método socrático; de hecho, como subraya su alumno sevillano con una metáfora que evoca el áureo limón del patio hispalense, él “no creía que la ciencia es el fruto del árbol paradisiaco, el fruto colgado de una alta rama, maduro y dorado, en espera de una mano atrevida y codiciosa, sino una semilla que ha de germinar y florecer y madurar en las almas” (1575-1576).

⁵⁸ Haeckel, el más ferviente discípulo del teorizador de la evolución biológica por medio de la selección natural, fue reconocido como una eminencia en el campo de la taxonomía botánica, en la que se distingue por la acuñación de nuevos términos vegetales.

A partir del diálogo sencillo y persuasivo aprenderá el poeta a empatizar indistintamente con todos los elementos de la naturaleza, así como a tratar a todos los hombres por igual, según aclara Adela Rodríguez Forteza:

Su amor a la naturaleza lo llevó a una profunda simpatía por la vida en todas sus formas, aun las más humildes. De ahí su ternura al recrear las hierbas montaraces y las flores silvestres; así como también la abundancia de estas y del limo, la hiedra y el musgo, en su obra. De ahí su interés por animales como la mula y los insectos. Su ternura por los disformes como la cigüeña y por los despreciados como la mosca (1965: 262).

3.1. “Las hojas del toronjil huelen a limón maduro”: las nociones de Botánica

*Paracelso llevaba una flor en cada mano:
una, amarga y concreta, le enseñó
la mezcla de lo exacto que embellece
la ciencia en los manuales.
Improbable, la otra
le tentaba la sien más distraída
dibujándole pozos sin final
allí donde las brújulas se pierden.
Su sabor, imagino, era más dulce.
Botánica secreta,
igual que a Paracelso
permíteme espiarte las raíces,
que tu tallo al hervir se transparente
aunque sea un instante y luego sigas
creciendo por la tierra alborotada,
impregnando la atmósfera agridulce,
enloqueciendo cada microscopio.*

Andrés Neuman
Década [poesía 1997-2007] (2008)

La metodología interdisciplinar de esta investigación, en la que poesía y ciencia son cara y cruz de la misma moneda, niega la posibilidad de ejercer, tal y como plantea Octavio Paz en un fragmento de *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, “las ciencias sin este acervo de sabiduría que son las humanidades” (1990: 92). Sin embargo, antes de ahondar en el origen de las nociones botánicas y de las deudas educativas machadianas, es preciso hacer una puntualización con el fin de prevenir eventuales críticas contra la adopción de un encuadre a la par filológico y, en la medida de lo posible, científico. Si, por poner un ejemplo, hacemos hincapié en la significativa presencia de robles y encinas, será natural

señalar, por defecto, la llamativa ausencia de su primo hermano, el alcornoque. El árbol del que se extrae el corcho, de hecho, pertenece, al igual que robles y encinas, al género *Quercus*. Creemos, desde luego, que las breves incursiones en el ámbito más estrictamente naturalista no deben descuidar el estudio de los aspectos de carácter filológico. Pero el ejercicio taxonómico permitirá avalar los conocimientos arbóreos machadianos, reflejados en las más escasas alusiones a la especie *Robus* y, de forma aún más evidente, en la absoluta ausencia de la *Suber*. Solo unas nociones de morfología, fitología y climatología pueden justificar la particular distribución de las citadas especies, si tenemos en cuenta que, cuando el clima es más lluvioso y de tipo atlántico, esta vegetación esclerófila suele ser suplantada por robles, alcornoques y quejigos, densamente extendidos en Extremadura y Portugal. Machado posee todos estos conocimientos, por su curiosidad innata y la sólida formación botánica, así que no pierde ocasión de demostrarlo en sus versos.

En el corpus de los innumerables estudios dedicados al análisis de uno de los poemas más comentados, “A un olmo seco”, no se encuentra información, y este es un caso particularmente relevante, sobre el color blanquecino del tronco “carcomido” y “polvoriento” del olmo viejo del Duero. ¿Por qué emplea el poeta precisamente esta gama adjetival para describir su corteza, además recubierta por telarañas y hormigas? ¿Es una descripción simplemente lírica, cuyo único fin es transmitir el progresivo desgaste de un organismo (humano o vegetal) o Machado sabe lo que está diciendo y por qué lo está diciendo en estos términos? A preguntas como estas tratará de contestar el presente apartado, en el que la Botánica, fuera ya de símbolos y metáforas, se convierte en protagonista de la investigación.

Retomando la mención de la ulmácea, a cuyo cargo corre la simbolización de la tuberculosis de Leonor, suponemos que Machado sabía que la putrefacción del tronco es efecto de la grafiosis, enfermedad propia de la *Ulmus minor*, producida por un hongo y transmitida por escarabajos. Quizás pudiera no conocer en detalle todo el vocabulario fitopatológico, pero la corteza se describe como “blanquecina” precisamente porque la recubre el hongo propagado por los insectos que, empeñados en horadar la madera para depositar los huevos, van dejando en ella las esporas pegadas en su propio cuerpo. Una vez que estas germinan, el hongo se desarrolla hasta colapsar los canales conductores de la savia, lo que supone la muerte definitiva del árbol.

Este tipo de conocimientos trasvasados al texto no reducen la participación emocional de quien repasa, “con minuciosidad de botánico” (Palomo en Machado, 1979:

37), el ciclo biológico de las especies más características de la tierra soriana en los versos enviados a José María Palacio desde Andalucía. En esta epístola lírica el remitente pregunta, por una parte, si las zarzas y las margaritas están florecidas, y por otra si los chopos y los olmos ya tienen las primeras hojas verdes; supone también que las ramas de las acacias siguen desnudas mientras que las abejas van libando el polen de las flores de tomillo y de romero (549-550).

El desfile de las especies vegetales más recurrentemente poetizadas en la Castilla de Machado ofrece una muestra de la predilección del poeta por los ejemplares botánicos más intrascendentes, como explica Reyes Vila-Belda:

En “A José María Palacio”, Machado invierte el ángulo de visión poniendo su historia personal —la muerte de Leonor y sus recuerdos de Soria— en un discreto segundo plano, mientras destaca las menudencias nimias del paisaje. De este modo, los detalles de la naturaleza —signos que anuncian el cambio de estación— destacados por la *peripeteia* en un primer plano, subrayan la continuidad de la vida, frente a su dolorosa historia personal, que permanece casi oculta (2004: 67).

La exactitud realista con la que su franciscana mirada repasa los varios árboles, arbustos y flores de la meseta hace pensar que sus conocimientos de fitología debían de ser de cierto nivel. Empero, gracias a la *difícil sencillez* de su escritura, Machado combina las nociones científicas con la sensibilidad artística, ofreciendo cuadros como el siguiente, donde esboza, con vívidas pinceladas, la vegetación refloreceda en primavera:

¿Quién puso, entre las rocas de ceniza,
para la miel del sueño,
esas retamas de oro
y esas azules flores del romero
[...]
y el rubio verde de los campos nuevos,
y todo, hasta la tierra blanca y rosa
al pie de los almendros (614).

Al subir el telón, irrumpe de repente un lienzo impresionista, en el que se traza la pictografía de arbustos floríferos como las retamas, con sus características flores amarillas, una hierba aromática como el romero, con sus pétalos teñidos de un azul índico, los campos verdes y, finalmente, los almendros que, con el brotar de las primeras florecillas de color rosa pálido o blanco, son los frutales que preanuncian la llegada de la primavera. La emoción lírica no se pierde tampoco en los versos del poema XXXIII,

aunque va cargándose en este caso de resonancias lúgubres. Aquí vemos cómo Machado, a pesar de reconocer la gran belleza estética de los campos de amapolas, no olvida los efectos dañinos de una papaverácea que, antes que nada, es una mala hierba, así como no descuida que su ciclo de floración se agota de forma muy rápida, puesto que en verano ya está completamente carbonizada:

¿Recuerdas la amapola
que calcinó el verano,
la amapola marchita,
negro crespón del campo?... (449)

El poeta no es indiferente al encanto arrebatador de las amapolas, retratadas por Monet y los demás impresionistas, con sus frágiles pétalos carmesíes pincelando las dehesas y los campos, sin olvidar el carácter simbólico que estas adquirirían a partir de la Primera Guerra Mundial⁵⁹. El artista Antonio Machado es consciente del enorme rendimiento paisajístico del tapiz escarlata formado, durante el mes de mayo (cuando empieza y acaba su floración), por los pétalos acampanados de esta flor, cuya vida es extraordinariamente efímera (no dura más de dos o tres semanas). El Antonio Machado *naturalista*, por su parte, no desconoce el aspecto nocivo de la *Papaver rhoeas*, que, como explica en el cancionero martiniano, germina a la vez que los demás cultivos de cereales (“la amapola y la espiga / le brotan del mismo grano” [694]). La necesidad de brotar a la vez que los demás cereales se debe a su naturaleza de planta nitrófila, es decir, que necesita del movimiento de los nitratos del suelo para poder crecer, razón por la cual aparece en lugares donde la actividad antrópica es intensa, como en el caso de las guerras. La resistencia de esta mala hierba a los herbicidas, por un lado, y el fenómeno de “la dormición de las semillas” (algunas de ellas pueden tardar hasta nueve o diez años en brotar) que la caracteriza, por otro, la convierten en una especie bastante perjudicial para los cultivos, a lo que hay que añadir la existencia de biotipos cada vez más resistentes. El poeta demuestra estar al tanto de su ciclo de crecimiento, simultáneo al desarrollo de los cereales, y del daño provocado a las gramíneas, como sugiere en un fragmento de la prosa de Alvargonzález: “Mas la codicia tiene garras para coger, pero no tiene manos para labrar. Cuando llegó el verano siguiente, la tierra empobrecida parecía fruncir el ceño a

⁵⁹ Durante la Primera Gran Guerra se observó que, mientras en las trincheras no brotaba ninguna flor, en las áreas abandonadas se extendían mantos de rojo escarlata. Desde entonces es costumbre, en Francia, arrojar amapolas a un foso que creó una mina cerca del río *Somme*, escenario de una de las batallas más sangrientas, mientras que en Inglaterra, el once de noviembre, los británicos rememoran el conflicto con amapolas de papel.

sus señores. Entre los trigos había más amapolas y hierbajos que rubias espigas” (768). Esta observación, más adelante retomada en el eneasílabo de “Canción de despedida” (“en los centenos amapolas” [796]), halla su confirmación en la versión poética del relato, publicada en 1912:

En los sembrados crecieron
las amapolas sangrientas;
pudrió el tizón las espigas
de trigales y de avenas [...] (527)

Competiendo con las plantaciones y robando nutrientes a la cebada, al trigo y a la avena de forma bastante peligrosa, un cultivo plagado de amapolas puede causar hasta un 40% de pérdidas para el agricultor. El caso que se acaba de explicar es altamente revelador de cómo, en la obra del sevillano, la vertiente literaria va de la mano de la naturalista. Lo confirma Steven Driever cuando, en el artículo “The Signification of Sorian Landscapes in Antonio Machado’s *Campos de Castilla*”, destaca, a partir de sus veinte años de experiencia como docente de Geografía, que Machado, atento observador del ciclo natural, nunca incurre en contradicciones o errores científicos en las descripciones líricas de la naturaleza (1997: 47).

El ex estudiante de la Institución, quien consideraba los paseos por los campos y las montañas como una valiosa fuente de aprendizaje y sin duda más formativos que cualquier otra actividad deportiva, es recordado por su hermano José, en el capítulo titulado “De su profundo amor a la Naturaleza”, por la compartida afición de salir a caminar por las tardes:

Recuerdo que todos los días salíamos a caminar juntos hacia el campo. Era la hora de las sombras azules sobre los caminos. [...] Antonio caminaba ensimismado y silencioso. Se diría que el campo apenas sentía sus pasos, se adueñaba de él. [...] Con la luz todavía del crepúsculo emprendíamos el regreso al hogar. Y era en ese camino de vuelta, cuando al fin rompía el silencio para entablar una conversación en la que empezaba a esbozar algunas de sus impresiones que, luego, en la soledad de la noche y bajo la luz del reverbero que iluminaba sus cuartillas, iba dejando de aquellas tardes que ya no volverán. [...] Recordando sus impresiones iniciales creía entonces, y sigo creyéndolo ahora, que asistía a la fusión del alma del poeta con toda la naturaleza que le rodeaba. El paisaje real ha encontrado ya la voz humana que no pudo tener hasta la llegada de Antonio (1999: 20-21).

Esta “voz humana” será prestada a todo tipo de flores, hierbas y arbustos (incluso los menos conocidos) a partir de los frutales de la niñez, los mitológicos “árboles de las

manzanas de oro”, masivamente presentes en huertos y jardines andaluces. El sevillano conoce el gran valor ornamental atribuido por la cultura árabe al naranjo amargo, el primer cítrico trasplantado a España y situado en los patios de las mezquitas de Al Ándalus. Por ello nunca faltará esta variante en los jardines de sus *Soledades*, así como tampoco lo hará el característico limonero del patio de las Dueñas, obsesivamente recordado incluso en los años de la madurez. Las agrias fragancias de los hesperidios recuerdan el aroma de la *Melyssa officinalis*, y por esto la escoge, en uno de los “Proverbios y cantares” de *Nuevas Canciones*, como símbolo de su frustración a la hora de encontrar lo que no busca: “las hojas del toronjil”, puntualiza el naturalista, “huelen a limón maduro” (628). La referencia nos familiariza con una hierba medicinal originaria de la cuenca mediterránea y conocida desde la Antigüedad (se menciona en los escritos del médico griego Dioscórides) por sus propiedades terapéuticas, a las que se debe su nombre común de “hierba del corazón”, asociado a su capacidad de controlar tanto las alteraciones cardíacas como los desequilibrios emocionales. Caracterizado por su resistencia para sobrevivir en cualquier tipo de terreno, gracias a la facilidad con la que absorbe los nutrientes, el toronjil se conoce también como *melisa*, denominación más cercana a su nombre científico y, a su vez, procedente del término griego que designa las abejas, atraídas por el néctar de sus flores⁶⁰. Estamos ante otra valiosa muestra del saber botánico del sevillano: las hojas del toronjil, que pueden fácilmente confundirse con las de la ortiga (peludas en la parte inversa), desprenden un inconfundible aroma a limón o a toronja, del que procede su denominación popular como “hierba de limón” o “toronjil”.

Sin embargo, la planta oficial mencionada por el *naturalista* no es la que está buscando el *poeta*, obsesionado por encontrar el limonero de la infancia. Lo que necesita, para volver a sentir las ilusiones pasadas, es el frutal del patio sevillano, poseído en su integridad y con su olor original. Una vez encontrado, se dedica a sembrarlo en sus jardines líricos, donde también planta una serie de ejemplares decorativos, desde las dalias, asimismo conocidas como “flores de exposición o de fantasía”, hasta otras especies bien reconocibles por sus peculiares cualidades. Es el caso, por ejemplo, de la “pobre palmerilla enana” (464) de “Jardín” que, al ser recortada *ad hoc* por la experta mano de un “peluquero”, encajaría perfectamente, si no fuera por la ironía con la que se

⁶⁰ Es esta la razón por la cual, en algunos lugares de España, se le conoce también con el nombre común de *abejera*, mientras que sus dos voces inglesas (*Lemon balm* y *Balm mint*) hacen referencia, respectivamente, a su peculiar olor a limón y su parecido con la menta. En francés, en cambio, se conoce como *Melisse Citronnelle*, con clara alusión a su olor cítrico.

emplea en el texto, con la especie del “palmito” (*Chamaerops humilis*), única palmera autóctona de la península ibérica y resistente a temperaturas de hasta menos de 13° bajo cero.

Machado encara también el reto que supone para un andaluz poner nombre a la vegetación de los campos sorianos. Y lo supera con creces, tanto en la capacidad de distinguir un *chopo* (con la corteza de color negro) de un *álamo* (con la corteza blanca) como en la precisión con la que clasifica, en función de su hábitat específico (de colina, montaña o mar), los géneros arbóreos caducifolios o de hoja perenne. Bajo su lupa de experto botánico, identifica correctamente las diferentes variedades de plantas silvestres o cultivadas, sin dejar nunca de lado la composición morfológica y cromática del terreno que las acoge. Tampoco descuida las especies zoológicas que lo pueblan, llegando a enumerar en su obra unos sesenta animales, entre los que cigüeñas, ruiseñores y abejas son los más recurrentes (cfr. Ariza, 1990: 367). Estructuras rocosas perfiladas gracias a sus nociones de Geología y, a la vez, bosquejadas con sensibilidad pictórica, campean, por escoger un ejemplo, en un dístico de “Fantasía iconográfica”, donde se alude a un paisaje que, formado por “montañas de violeta / y grisientos breñales”, resulta el hábitat idóneo de “los buitres y las águilas caudales” (506-507).

Según sugiere el propio Machado en “Dos preguntas de Tolstoi: ¿Qué es el arte? ¿Qué debemos hacer?” (1612), el auténtico artista no debe ceñirse, fiel al lema horaciano *ut pictura poesis*, a una reproducción mimética de la vegetación. Le corresponde, en cambio, el grato esfuerzo de libar en una porción de naturaleza, de dejarse invadir por sus sonidos y colores, de compartir cordialmente sus ritmos. Con la misma fidelidad con la cual Maupassant se atenía a las indicaciones de su maestro Zola para convertirse en un perfecto escritor naturalista, el sevillano parece seguir el recorrido artístico de quien podría considerarse, de alguna manera, su guía espiritual, Miguel de Unamuno. El rector salmantino, a quien va dirigida, en su doble vertiente de “Sabio” y de “Poeta”, la edición príncipes de *Soledades*, sugiere a su discípulo recorrer “la virgen selva española” y, una vez rasgada “su costra”, buscar por “debajo de la sobrehoz calicostrada el agua que allí corre, agua de manantial soterraña” (en Ribbans, 1957: 12). De hecho, Machado no se detiene a observar pasivamente el entorno, contemplándolo con la atónita mirada de un espectador de paso, sino que conoce a fondo la textura geológica y cromática de Andalucía (su madre biológica) y de Castilla (su madre adoptiva). Le resultan familiares tanto la composición del suelo como la respectiva biocenosis de ambas provincias, en

cuyos paisajes se adentra hasta que la savia de su vegetación penetra en la que él mismo define como su “íntima historia sensorial o emotiva” (1640).

Además de las recurrentes alusiones a la forma, color y/o ciclo de floración de las especies botánicas, como es el caso de los pétalos de tonalidad rosada o, más comúnmente, blanca (cfr. “con las primeras zarzas que blanquean” [548]) del arbusto conocido por su fruto (la mora, una polidrupa roja que se torna negra al madurar), uno de los más llamativos ejemplos de la cultura fitológica machadiana lo brinda el soneto IX del *Cancionero apócrifo* martiniano. Dolorosamente arrepentido por no haber aprovechado el paso fugaz de la juventud, el yo lírico anima a la pareja de enamorados a disfrutar de la “mutua primavera” de su pasión, antes de que broten las primeras hojas del almendro y se marchite la flor de la violeta: “Caminad, cuando el eje del planeta / se vence hacia el solsticio de verano, / verde el almendro y mustia la violeta” (677). Las nociones edafoclimáticas del autor quedan evidenciadas al situar cronológicamente en una primavera avanzada, casi próxima al solsticio de verano, las primeras hojas del *Prunus dulcis*. De esta forma, por un lado, Machado demuestra ser conocedor de las varias fases de crecimiento de la especie frutal, ya que sitúa el nacimiento de su follaje en un momento posterior a la dehiscencia de sus flores; por otro, hace referencia también a la última etapa de vida de la *Violeta odorata*. Los pétalos de esta flor, muy grandes y con un aroma dulce, brotan antes que los de las demás especies, puesto que ya se pueden ver hacia finales del invierno, razón por la cual su floración termina un mes antes del comienzo del verano.

No faltan tampoco informaciones detalladas sobre el ciclo biológico del olivo, la planta más común de su tierra de origen: en los versos de “Los olivos”, el poeta alude a sus pequeñas flores con la corola blanquecina que, reunidas en inflorescencias, brotan con las brisas primaverales; y también a sus frutos característicos, las drupas verdes que, tras madurar gracias a las lluvias otoñales, se vuelven negro-moradas, lo que indica que ya están listas para ser recogidas por los olivaderos y llevadas a las almazaras para la producción del aceite:

Olivares, Dios os dé
los eneros
de aguaceros,
los agostos de agua al pie,
los vientos primaverales
vuestras flores racimadas;
y las lluvias otoñales,
vuestras olivas moradas.
Olivar, por cien caminos,

tus olivitas irán
caminando a cien molinos (561).

En suma, de acuerdo con Vila-Belda, resulta realmente sorprendente “la abundancia y variedad de referencias a la naturaleza en los versos de Machado”, quien “sabe distinguir entre jaras y cambroneras; entre olmos, chopos y álamos; lo mismo que entre calizas y basaltos” (2004: 138).

3.2. La formación naturalista: el contexto educativo de Antonio Machado

*Ah si pudiera elegir mi paisaje
elegiría, robaría esta calle,
esta calle recién atardecida
en la que encarnizadamente revivo
y de la que sé con estricta nostalgia
el número y el nombre de sus setenta árboles.*

Mario Benedetti.
Solo mientras tanto (1950)

En la sólida preparación botánica machadiana juega un papel crucial el entorno familiar, que hizo famoso el apellido del poeta durante siglo y medio de la historia española. La formación científica, inculcada en primer lugar por el abuelo paterno, el famoso naturalista Machado Núñez, será respaldada por la educación liberal-progresista adquirida en la Institución Libre de Enseñanza. Fiel al lema gineriano de “hacer hombres”, los institucionistas concedían un absoluto protagonismo a sus estudiantes, a quienes enseñaban a razonar, a dudar, a plantear (y plantearse) interrogantes, a tener curiosidad por saber. Según las pautas de esta práctica docente experimental, realmente inédita y revolucionaria en la España de aquellos años, se dotaba a los alumnos, antes que de bibliografía académica, de un cuaderno donde podían anotar sus primeras impresiones, observaciones minuciosas y consiguientes análisis de los datos acopiados. Para ampliar el campo de observación y despertar en ellos el amor por su tierra natal y sus bellezas artísticas, la Institución salía de las aulas escolares camino de Madrid y de casi todas las provincias peninsulares, llegando hasta Portugal y Francia, a sabiendas de que el aprendizaje al aire libre podía ser de gran ayuda para acercarlos a la naturaleza, al arte, a

la historia, a las realidades económicas y sociales (cfr. Petrella, 1996: 51). Este original sistema pedagógico implicaba la aproximación al mundo floral, faunístico y litológico, contribuyendo de manera decisiva a introducir en España una nueva forma de “ver”, entender y valorar el paisaje. A esto se une la influencia ejercida, en el ámbito de los estudios botánicos, geológicos y artísticos, por las corrientes pictóricas y los hallazgos científicos de la época. Gracias a la educación recibida en la Institución, el alumno Antonio entra en contacto con los progresos realizados en el contexto sociocultural: por un lado, las aportaciones del paisajismo coetáneo, basado en espontáneos esbozos tomados del natural y, por otro, la difusión de la teoría darwinista y los descubrimientos de la Geología, reconocida como ciencia a partir de la segunda mitad del siglo XIX. A esto habría que añadir los conocimientos adquiridos en conversación con los amigos durante las excursiones, como es el caso del matrimonio Masriera, con el que toma contacto con ocasión de una salida al Guadarrama, o gracias al trato de José María Palacio, funcionario del Servicio Forestal Provincial.

3.2.1. *La influencia del ámbito familiar*

*Mi padre en el jardín de nuestra casa,
mi padre, entre sus libros, trabajando.
Los ojos grandes, la alta frente,
el rostro enjuto, los bigotes lacios.
Mi padre escribe (letra diminuta-)
medita, sueña, sufre, habla alto.
Pasea – oh padre mío ¡todavía
estás ahí, el tiempo no te ha borrado!*

Antonio Machado
Los complementarios (1914)

En la educación del niño Antonio contribuye activamente el estimulante ambiente intelectual de la familia, comenzando por Antonio Machado Núñez (1815-1896), el primer catedrático de Geología en España y traductor de *El libro de la Naturaleza*, en dos tomos, de Federico Schoedler (1850). El abuelo de Antonio Machado llega a la ciudad hispalense, a comienzos de 1843, rodeado de una aureola científica y de una integridad humana fuera de lo común. El que fue geólogo, botánico, zoólogo, antropólogo, o, en una palabra, naturalista, transmitirá al nieto tanto el amor a los estudios naturales como la

nobleza espiritual y “el secreto de la filantropía”, a la vez que le mostrará las ventajas de una educación abierta a varios campos de conocimiento, según se puede apreciar en el discurso inaugural del curso académico de 1854-55. A cargo del entonces catedrático de Historia Natural en la Universidad hispalense, esta lección, titulada “ja”, viene a confirmar la oportunidad de la interacción, en la presente tesis, de dos áreas tan lejanas (la literaria y la científica). Además de influir directamente en la curiosidad de nuestro poeta por las distintas disciplinas, que el gaditano propone considerar como ciencias autónomas (la Geología, la Botánica, la Zoología y la Antropología), el naturalista despertará en el nieto un gran amor por el paisaje examinado en todos sus distintos componentes (faunísticos, petrológicos y botánicos), como señala apropiadamente el naturalista Odón de Buen:

Antonio Machado Núñez, hombre abierto a todos los progresos, de genialidad andaluza, de gran cultura, de un amor a las Ciencias Naturales que excede a toda ponderación, es una de las figuras científicas más interesantes de nuestro país. [...] En fin, ello nos explica que su nieto nos hable con frecuencia de árboles y de flores, de aves y mariposas, y también, lo que es más raro en un poeta, que en sus versos haga alusiones a las calizas, a los basaltos, a los granitos (en López Bustos, 1989: 7).

Más allá de elaborar varios catálogos de especies biológicas, repletos de notas autobiográficas, que demuestran una minuciosa recopilación y atenta observación de los ejemplares recolectados⁶¹, Machado Núñez es autor de numerosos artículos de divulgación y conferencias sobre Geología. Con la modestia que solo poseen los sabios, el naturalista define esta nueva ciencia, en una “Conferencia Agrícola” pronunciada en 1882, como “la base fundamental de la Agricultura, que sin esta ciencia y las físico-químicas, se vería condenada a ser eternamente una industria práctica, rutinaria y empírica, de escasísimos resultados” (en Pineda Novo, 2010: 173). Por la influencia que puede haber tenido sobre las nociones mineralógicas y edafológicas de su nieto, destacamos el artículo que, bajo el título de “Apuntes para una memoria geognóstico-agrícola de la provincia de Sevilla”, se publica en 1870 en la *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias* de Sevilla; en él Machado Núñez toma en consideración

⁶¹ Para limitarnos a uno de los ejemplos citados por Joaquín Agudelo Herrero y María Dolores Jiménez, precisamente por ser de carácter botánico, cuando el naturalista prepara el catálogo relativo a la flora de Gibraltar, recopilada con ocasión de sus observaciones de los famosos monos del lugar, sigue el modelo del importante herbolario de Cabrera, reconociendo especies como la jara, la maleza, el tomillo, el cantueso, el romero, el lentisco, la torvisca, algunos algarrobos e higueras, entre otras (1990: 174).

las condiciones climatológicas, geográficas, hidrográficas y orográficas de la zona y clasifica distintos tipos de rocas, entre las que se hallan las arcillosas, silíceas, sulfatadas, metálicas, carbonosas o eruptivas.

Al ser uno de los más activos divulgadores de la teoría darwinista (o *Transformismo*, como el mismo la define), defendida tanto desde su cátedra como en varias publicaciones de la citada *Revista Mensual de Filosofías, Literatura y Ciencias* (“Apuntes sobre la teoría de Darwin”, 1871; “Darwinismo”, 1872; etc.), apoya la tesis de la selección natural, y esto antes de que se tradujeran al castellano las obras del naturalista inglés. A pesar de los ataques recibidos por parte del clero, Machado Núñez convertirá el Ateneo sevillano en el principal centro de irradiación del darwinismo en toda la península, dando lugar a debates científicos muy encendidos. En el marco de su formación polivalente, se pueden recordar varios cursos a los que asiste con curiosidad e inteligencia: uno de Matemáticas, uno de Filosofía, otro de Química y hasta uno de Lengua Griega. Obtendrá la Licenciatura en Medicina y Cirugía en Cádiz, donde comienza sus primeras observaciones geobotánicas y mineralógicas. Además de viajar a Francia, contando con los recursos económicos de su familia, tiene la posibilidad de asistir, en su ciudad natal, al curso de Historia natural y de Botánica, impartido por Manuel José de Porto, catedrático de Botánica en Cádiz y profesor de la Facultad de Medicina en Sevilla. Tras una estancia en Guatemala, donde continúa cultivando su afición naturalista, estudiando plantas, fósiles, animales, terremotos y erupciones volcánicas, renunciará a la aventura americana para dedicarse plenamente a la ciencia. Es con este propósito con el que se traslada a París, donde puede llevar a cabo sus estudios en la Sorbona, llegando a ser ayudante del famoso toxicólogo español Mateo Orfila. En la capital gala, como era de esperar, conoce de primera mano el pensamiento científico francés, posteriormente abandonado a favor de la teoría evolucionista defendida por la escuela anglogermana. Nunca perderá ocasión de conocer la naturaleza de primera mano, atravesando a pie las montañas de Alemania y Suiza, a la vez que se dedicará a explorar los paisajes de Bélgica y Holanda.

De regreso a España, tras ser nombrado catedrático de la facultad gaditana de Ciencias Médicas, tomará posesión de la cátedra de Física en la Universidad de Santiago de Compostela. Una vez asentada su residencia en la capital andaluza, ingresará en la Academia de Buenas Letras con un discurso titulado “Caracteres diferenciales de los animales y los vegetales”, además de llegar a ocupar el cargo de secretario de la sección de Historia Natural. Ahora puede finalmente abandonar la carrera médica para

especializarse en Ciencias Naturales, su pasión incondicional, según lo revela Salvador Calderón, alumno y sustituto en la cátedra de Medicina, cuando reconoce que “más que los hospitales y los enfermos, preocupaban a Machado los volcanes, los terremotos y la formación de las cordilleras” (en Pineda Novo, 1990: 191).

Y esta elección no puede ser más conveniente en un momento en el que no solo las universidades españolas carecen de los estudios de Historia Natural, Física, Química, Matemáticas y Geografía, sino que, y esto es lo peor, se persigue a cualquier naturalista interesado en difundir nociones de Geología (cfr. Agudelo Herrero, 1990: 170). Una vez nombrado, en 1846, catedrático de la asignatura de Historia natural en la Hispalense, Machado Núñez residirá en Sevilla, desempeñando una importante labor académica, científica, cultural y política, hasta mudarse definitivamente a Madrid, como recuerda indirectamente el “Retrato” de *Campos de Castilla*, en 1883. Pineda Novo consigna que, una vez incorporado a la facultad sevillana, el abuelo del poeta se dedicará “plenamente a la Ciencia —con mayúsculas—, en su triple vertiente: la docencia, la investigación y la difusión de nuevos conceptos” (2010: 71); y esto sin olvidar las visitas de carácter histórico y arqueológico por la provincia bética, primer paso hacia la práctica del excursionismo, que tanto peso tendrá en la tendencia del nieto a confiar, para “crear hábitos saludables” (1961), en las caminatas por la naturaleza antes que en las clases de gimnasia, como revela por boca de Mairena. Durante la larga estancia en la capital andaluza, que lo encumbrará tanto en el ámbito científico como en el político, y le permitirá disfrutar del breve éxito literario de su único hijo, el patriarca de la familia decide licenciarse en Ciencias Naturales, compaginando los estudios con varias excursiones por los parajes sevillanos. Tendrá una importancia crucial, en la formación empírica del nieto, la metodología empleada en la recolección y sistematización de los datos recogidos. La cesión de este material, en 1852, a De Verneuil y Collomb para que lo usaran en la elaboración del mapa geológico peninsular, junto a la donación de varios ejemplares al Museo de Ciencias Naturales, siembran en Antonio la semilla del futuro filántropo, cuyo ejemplo empieza a valorar en los generosos detalles del abuelo. Después de obtener el grado de Licenciado, Machado Núñez completará su educación con el grado de Doctor, obtenido con una Tesis titulada “El origen y progreso de la Geología”, a través de la cual introduce en España las revolucionarias ideas geológicas de Charles Lyell, el autor de *Principles of Geology* (1830). El activo protagonista de la vida científica hispalense figura como colaborador en *La Bética. Revista científica, literaria, artística e industrial*, así como en la *Revista de Ciencias, Literatura y Arte*, en cuyas páginas

empieza a difundir el darwinismo. Por otra parte, es el creador de la prestigiosa *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias* (1869-1874), en la que aparece su primera publicación, bajo el título de “Excursión geológica a Morón y Conil”. Sus páginas recogen importantes escritos a favor del krausismo y de la libertad de enseñanza, figurando en ella firmas de la talla de Boutelou. Asimismo Machado Núñez, pionero también en los estudios prehistóricos en su país, se destacará como fundador del Museo Arqueológico y del Museo Antropológico, además del gabinete de Historia Natural, con sede en el mismo Ateneo y articulado en tres secciones (Botánica, Zoología y Geología)⁶². Enriquecido con la aportación de ejemplares procedentes de la Escuela de Medicina gaditana, este núcleo aglutinador de los estudios naturales sevillanos es el centro donde se formarán los mejores investigadores andaluces, así como el punto de encuentro para muchos naturalistas extranjeros acudidos a España (los citados De Verneuil y Collomb, pero también Falconner y Busk, llegados desde Inglaterra para investigar el Peñón de Gibraltar).

El catedrático de la Universidad Hispalense, de la cual además será Rector entre 1868 y 1870 y, posteriormente, desde 1872 hasta 1874, es por otra parte un destacado miembro liberal de la política española y defensor entusiasta de la ideología republicana, cuyos principios apoyará por las mismas razones que le costarán a su nieto el exilio en tierra francesa. Compañero de Giner de los Ríos y de Julián Sanz del Río, ambos promotores de la superación del sistema de enseñanza monopolizado por el Estado y la Iglesia católica, Machado Núñez es activo militante de la filosofía krausista, que, pilar ideológico en el cual se sustentará el espíritu institucionista, propugna la libertad de expresión y la tolerancia académica frente a todo dogmatismo. El *médico del gabán blanco*, como se le conocía por su peculiar atuendo a la moda parisina, suscribirá los principios de un sistema formativo cuyos valores conforman el armazón que respaldará la ética y la poética de su nieto.

⁶² El “Gabinete de Historia Natural” llegó a sumar seis mil piezas, contando con la aportación de una gran variedad de ejemplares botánicos, zoológicos y mineralógicos, recolectados, la gran mayoría de ellos, por el propio Machado Núñez. Tras recoger material para el estudio, con ocasión de sus salidas al campo sevillano o de otras provincias andaluzas, durante cualquier estación del año, el abuelo de Antonio clasificaba los especímenes exhibidos, práctica que pudo haber dejado huellas en la taxonomía vegetal del nieto. El Gabinete constaba, asimismo, de los herbarios de Claudio Boutelou y de una colección de líquenes clasificados (única en España), por una parte, y, por la otra, de las donaciones de cazadores, pastores, maestros y médicos de pueblos, con quienes el naturalista mantenía una constante correspondencia. Todos estos ejemplares, sin olvidar las compras efectuadas en otras áreas de la península y fuera de España, estaban organizados y etiquetados de forma similar, si bien en versión más modesta, a la del *British Museum*.

Cuando estalla la Revolución Gloriosa, que expulsa a Isabel II en 1868, este profesor progresista se afilia a la masonería y se convierte en miembro de la Junta Revolucionaria, siendo nombrado primero alcalde y después gobernador de la capital bética, y rematando con el cargo de jefe del Partido Demócrata-Progresista. Sin pretender entrar en un terreno ajeno a nuestra investigación, estos pocos datos relativos a su compromiso político servirán no obstante para advertir que tal filiación y activismo repercutieron en la separación de la cátedra, así como en la disolución tanto de la *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias* como de la *Sociedad Antropológica*.

Lo que interesa destacar, sin embargo, es su actividad de divulgación científica: los mejores trabajos del abuelo de nuestro poeta ven la luz en la citada *Revista Mensual* fundada, por aquellos años, junto a Federico de Castro. Esta publicación cultural puede considerarse el principal canal de irradiación de las teorías darwinistas y de la ideología krausista, difundida a través de varios artículos a cargo de los profesores que, una vez separados de sus cátedras, colaborarán a la creación de la Institución. Las ideas de este ferviente propagandista del liberalismo progresista y del laicismo pedagógico serán activamente apoyadas por su hijo y padre de nuestro poeta, Antonio Machado Álvarez (1846-1893), de quien el autor de *Campos de Castilla*, que se declara enemigo del “preciosismo que persigue una originalidad frívola y de pura costra” (1949), aprenderá la importancia del lenguaje sencillo y directo. Como se ve, ya están sembradas las semillas de la futura conexión entre los Machado y Giner, cuyo aprecio mutuo se refleja en las iniciativas de la Institución, en el seno de la cual Machado Núñez, activo colaborador en las páginas del *Boletín* y presidente de la *Sociedad protectora de los Animales y las Plantas*, será el primero en difundir las doctrinas naturalistas.

En el frente de la vida privada del abuelo, un hito importante lo marca el matrimonio, en 1845, con Cipriana Álvarez Durán, una mujer con una sólida educación humanista, así como con estudios de música y pintura. Hija de José Álvarez Guerra, quien firma sus escritos con el seudónimo literario de *Un hombre del pueblo* (del que procederá probablemente el empleado por el padre del poeta), doña Cipriana es además sobrina del famoso recolector de romances Agustín Durán. A estos textos, leídos a su hijo antes de dormir, a la luz del quinqué, se debe el futuro interés por la literatura popular del padre del poeta. Hay que tener en cuenta, además, que en uno de los tomos de la colección aparece el material recolectado por la madre durante una estancia en Llerena. Resulta sumamente interesante destacar que la mayoría de las observaciones de doña Cipriana se centran en varias huertas de la provincia de Badajoz, visitadas con ocasión de sus

excursiones folklóricas, emprendidas para recoger, sin pretensión literaria, los cuentos y las historias locales de boca de los lugareños. Veremos cómo y en qué medida Cipriana transmitirá a su nieto el interés por el motivo de huertos y jardines, además del amor por los paisajes al aire libre. De hecho, la abuela paterna será famosa también por sus cuadros paisajísticos, expuestos junto a pintores de la talla de Gumersindo Díaz, José Romero, Valeriano y Joaquín Domínguez Bécquer, y sobre los cuales espigamos esta crítica de la prensa:

No menos dignos de estimación los bellos paisajes pintados, según parece, al temple por la Sra. D.^a Cipriana Álvarez de Machado; en ambos se campea la gala de la imaginación y la dulzura y verdad de colorido. [...] Un paisaje de la señora doña Álvarez de Machado. Advertimos en esta obra gran ventaja sobre otras que hemos visto de la misma señora en otras exposiciones. Débese, en nuestro juicio, este notable adelanto al estudio de la naturaleza y del arte que se descubren claramente en este lienzo. Pintado con fácil y esmerada corrección y bello colorido, produce muy agradable efecto en el conjunto [...] (en Barrios, 1991: 33 y 66).

La recordada como *la mujer de los cuentos* mantendrá viva la llama del hogar tanto en Sevilla, con su amena conversación durante las tertulias en el patio del limonero, como en Madrid, donde leerá en voz alta a sus nietos la recopilación de romances de Agustín Durán, además de compartir los datos recabados en el campo extremeño. Todos estos conocimientos confluirán posteriormente en la obra de *Demófilo*, seudónimo con el que se dará a conocer el primer folclorista español, casado a su vez con doña Ana Ruiz Hernández, una mujer dotada de una especial sensibilidad hacia las flores y las plantas aromáticas, como dejan constancia los versos del hijo.

En cambio, a su padre, quien publica los *Cantes Flamencos*, Antonio debe tanto el conocimiento de coplas y cantos andaluces como la inclinación manifestada por la dimensión anecdótica del romance⁶³. Aparte de su “sangre jacobina”, reflejada en su

⁶³ El interés de Antonio por la tradición del Romancero se debe evidentemente a la influencia de los libros de *Demófilo*, el primer flamencólogo español, empeñado en dignificar los estudios sobre poesía popular a través de la fundación de revistas como *El Folk-lore andaluz* y *El Folk-lore Español*, además de ser autor de innumerables publicaciones en la prensa nacional y extranjera, de distintos estudios sobre las tradiciones populares como la *Colección de Cantes flamencos* (1881), la *Colección de enigmas y adivinanzas* (1883), los once tomos de la *Biblioteca de tradiciones populares* (1883-1886) y los *Estudios sobre literatura popular* (1884). Todas estas compilaciones acabarían dejando una huella imborrable en Antonio, según confirma el hermano: “Su inclinación a lo popular era innata en él. Acaso la heredó de nuestro padre. Todas estas colecciones de libros en donde están recogidas, directamente del pueblo español, sus coplas, sus leyendas, cuentos, refranes, sentencias, etc. eran ávidamente leídas y asimiladas por el poeta” (1999: 21). Su populismo quedaría grabado, entre otros muchos lugares, en la famosa declaración de su discurso de clausura del Congreso Internacional de Escritores celebrado en la Valencia de 1937 y donde afirmaba que “escribir para el pueblo —dice Mairena— es llamarse Cervantes en España; Shakespeare en Inglaterra;

voluntad de lucha contra la beocia ambiente, de él heredará el profundo respeto por la naturaleza, sobre la cual así se expresa el *Demófilo* de los “Cuentos populares españoles”:

El pueblo es la tierra sobre la cual crece la planta que tapiza de verdura, el animal que se nutre de la planta, el llamado *homo sapiens* que subyuga el animal, y el verdadero *hombre*, ser hoy en formación, que redimiendo a aquellos en lo posible, va arrancando a la Naturaleza esos secretos, solo a sabios confiados, únicos que pueden romper las innumerables cadenas que hoy nos esclavizan (Machado y Álvarez, 1984: X-XI).

La educación de su hijo, en quien el flamencólogo cifra su continuidad literaria, se basa en la lectura de los autores medievales: el juglar del *Cantar de Mio Cid*, Juan Ruiz, Gonzalo de Berceo, Jorge Manrique. En ellos, al igual que lo hacen los demás noventayochistas, Antonio Machado aprecia un especial interés tanto por los aspectos insignificantes de la naturaleza como por las anécdotas cotidianas de los seres marginales, la propensión por un lenguaje directo y la tendencia a aproximarse, con intento divulgador, a la gente simple del pueblo. La admiración por los primitivos, en cuya lectura inicia al poeta *Demófilo*, dejará huella no solo en su pasión por los elementos de la vegetación (cfr. Mostaza, 1949: 623), sino también en la asociación de estos con las fiestas populares en que los ejemplares botánicos adquieren protagonismo. La vinculación de plantas y tradiciones populares se hace patente en la segunda de las “Coplas españolas”, en la cual, además de expresar abiertamente el deseo de identificarse con el pueblo, para poder así adquirir sus dotes de generosidad, cordialidad y cooperación colectiva en las tareas diarias (“Tú guardas el fuego; / yo gano el pan. / Y en esta noche de todos, / tu mano en la mía está” [793]), Machado hace referencia a dos verbenas veraniegas. Por un lado, menciona las tradicionales hogueras de San Juan, que se ven brillar a lo largo de la noche más corta y mágica del año, y que por eso se considera como el escenario más propicio para la recogida de plantas curativas o destinadas a pócimas en el mundo de la brujería. El empleo de estas hierbas permitía realizar sortilegios para la adivinación de acontecimientos futuros, desde la felicidad o adversidad durante el siguiente año hasta el nombre del futuro novio y el número de hijos, siendo central la previsión del comportamiento meteorológico y su incidencia en los cultivos. A la fecundidad de los campos invocada en esta noche de comienzos de verano, cuando más

Tolstoi en Rusia” (2198). Y también: “Es el milagro de los genios de la palabra. Por eso yo no he pasado de folklorista, aprendiz, a mi modo, de saber popular. Siempre que advirtáis un tono seguro en mis palabras, pensad que os estoy enseñando algo que creo haber aprendido del pueblo” (ibíd.).

se estrecha el vínculo entre el hombre y la naturaleza, hará referencia Machado en “El Dios ibero”:

¡Señor del iris, sobre el campo verde
donde la oveja paca,
Señor del fruto que el gusano muere
y de la choza que el turbión deshace,
tu soplo el fuego del hogar aviva,
tu lumbre da sazón al rubio grano,
y cuaja el hueso de la verde oliva,
la noche de San Juan, tu santa mano! (497)

Grano, olivo y árboles frutales podrán madurar gracias a los rituales realizados para asegurar la fertilidad de la tierra y dar la bienvenida al solsticio de verano, saludado con baños a la luz de la luna, en ríos y lagos, además de celebrado con bailes alrededor de las “fogaratas de San Juan” (793). Mencionadas en los versos de “Coplas españolas”, las hogueras, donde se queman papelitos con los deseos que la magia de esta noche promete cumplir, van de la mano de la albahaca. Esta hierba aromática es típica de otra fiesta popular, la de San Lorenzo en Huesca, en la que se emplea con función ornamental antes que como aderezo en la comida:

¡Ay, quién fuera pueblo
una vez no más!
Y una vez —¿quién lo sabría?—
curar esta soledad
entre los muchos amantes
como a las verbenas van
(¡albahacas de San Lorenzo,
fogaratas de San Juan!)
con el sueño de una
vida elemental (ibíd.).

Los textos revelan por sí solos el papel destacado que el pueblo otorga a las plantas, que son protagonistas de las fiestas más reseñables. A la influencia paterna se debe probablemente la asimilación de gran parte de estas tradiciones y usos locales, a lo que se viene a sumar el interés del hijo por los poetas medievales, manifestado en una carta a Ortega: “Yo creo que la lírica española —con excepción de las coplas de don Jorge Manrique— vale muy poco, poquísimas [...]. He dedicado muchos años de mi vida a leer literatura nuestra. Hay poesía en el poema del Cid, en Berceo, en Juan Ruiz y, sobre todo, en romances, proverbios, cuentos, coplas y refranes” (1512). Desde luego, las alusiones al Cid asoman en distintos momentos de su obra, comenzando por la escena descrita en

“A orillas del Duero”. En estos versos, además del homenaje que el poeta rinde a la Historia con mayúscula y al héroe de la nación, resulta altamente significativo que, desde la perspectiva de su habitual inclinación por el espacio natural, se decante por sustituir el regalo destinado a rendir homenaje al rey Alfonso. Para ganarse su perdón, don Rodrigo dona al monarca unos huertos que, al sustituir a los caballos de la versión original, representan el apego cidiario a la tierra castellana, de la que acaba convirtiéndose en el emblema mítico, histórico y literario por antonomasia:

Castilla no es aquella tan generosa un día,
cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía,
ufano de su nueva fortuna y su opulencia,
a regalar a Alfonso los huertos de Valencia (494)

Además del anónimo cantor de la epopeya cidiana, otros dos poetas medievales son de obligatoria referencia en la formación literaria de Machado, y colaboran también en su peculiar empatía con la naturaleza: Gonzalo de Berceo y Jorge Manrique.

En el *modus operandi* del primer autor castellano que firma su obra se inspirará el “Retrato”, que, en calidad de breve presentación biográfica y poética, abre la colección machadiana más famosa, además de reflejar el vínculo del sevillano con sus raíces y las plantas características de la Andalucía natal. La afinidad con el clérigo riojano, definido como “poeta y peregrino” (600)⁶⁴ en el segundo verso del poema a él dedicado e incluido, bajo el título de “Mis poetas”, en la sección de los “Elogios”, se basa en la común predilección por el campo y sus humildes habitantes frente a la ciudad y a los héroes mitológicos. Machado opta una vez más por un símbolo arbóreo para describir la monótona cadencia de la cuaderna vía, el metro empleado por el “primer poeta” de la literatura española, representándola mediante la imagen de las ordenadas hileras de los chopos, a su vez metáfora de la tediosa sencillez del campo castellano: “Su verso es dulce y grave: monótonas hileras / de chopos invernales en donde nada brilla” (ibíd.). Obra lírica y obra natural vienen a coincidir en una ecuación perfecta.

⁶⁴ Cuando sale a la luz por primera vez en la modernista *Revista Ibérica*, en 1902, este poema es el primero de una serie de cinco composiciones, recogidas bajo el título “Del camino” y encabezadas por el lema berceano “Todos somos romeros que camino andamos”. Aquí no solo se hace mención al primer autor de la literatura castellana de nombre conocido, sino que también se destaca su predilección por la metáfora del camino como recorrido existencial, que, como se sabe, tanto peso tendrá en la obra machadiana. A este respecto, cabe recordar que el mismo título “Del camino” se mantendrá para introducir una de las secciones de *Soledades*, que, si bien con una selección distinta de poemas, será presente en ambas ediciones de este libro.

También recurre Machado al imaginario botánico para expresar la afinidad tanto temática (el tiempo, la muerte y los aspectos nimios de la realidad) como estilística (sencillez expresiva para transmitir emociones sosegadas) con otro de los más reconocidos autores de los comienzos de la lírica castellana: Jorge Manrique. Al autor prerrenacentista, quien, según confiesa el sevillano en un verso de “Glosa”, tiene su propio altar entre sus poetas favoritos (470), dedica Machado, en una carta a Ortega fechada el 17 de julio de 1912, las siguientes palabras de elogio: “El árbol de nuestra lírica solo tiene una fruta madura: las coplas de Don Jorge” (1512).

Gracias a la influencia paterna y a la educación institucionista, dentro del repertorio de obras medievales que mayor peso tienen en la formación literaria machadiana y en el desarrollo de su amor a la naturaleza figura también el Romancero, filtrado a través de una lectura altamente lírica y subjetiva. Lo que más interesa a nuestro autor, además de su transmisión oral y su protagonismo como elemento lúdico en las fiestas populares, es la relevancia que los romances tradicionales suelen conferir a los detalles descriptivos y anecdóticos más irrelevantes. Es lo que destaca Azorín en *Clásicos y modernos*, donde puntualiza que una de las características principales del Romancero es la de despertar “el recuerdo de las viejas ciudades castellanas, de las callejuelas, de los caserones, de las anchas estancias con tapices” (1962: 912); y concluye la enumeración de estos “nimios” urbanos con uno de los lugares preferidos por el Machado de *Soledades*: “los jardines con cipreses” (ibíd.).

3.2.2. *La influencia del marco institucionista: el excursionismo*

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

Antonio Machado

Otro de los pilares de la educación naturalista machadiana reside en la metodología pedagógica de la Institución, nacida en la órbita del incipiente positivismo y vista “más como ‘espíritu’ y modo de *approach* a la realidad que como estrecha escuela filosófica” (Aranguren, 1967: 165). En este sentido, la interpretación de la naturaleza propuesta por su nutrido círculo de intelectuales de fama internacional, todos congregados por el mismo afán de modernizar la educación nacional a través de la introducción de la cultura europea, se va difundiendo en línea con la gestación de los movimientos científicos extra peninsulares. Como sabemos, se trata de una institución educativa privada que, desempeñando sus tareas didácticas al margen de los centros universitarios del Estado y bajo la guía de distintas personalidades comprometidas en la renovación cultural y social, se convertirá en el centro de gravedad de la cultura española desde 1876 hasta la guerra civil. Los seis años como alumno en este centro de estudio siembran en Machado, gracias al contacto cotidiano con personalidades como Giner de los Ríos (fundador) y Bartolomé Cossío (director continuador), las semillas éticas y culturales posteriormente fructificadas en su obra, de acuerdo con Jacinto Luis Guereña: “Es natural que el alumno Antonio Machado pudiese beber allí, en ese manantial, en esa fuente, las modalidades de realidad y ensueño que serían sus convicciones más firmes, [...] y valederas hasta su propia muerte” (1990: 238).

Sin ignorar las circunstancias peculiares de su país, los institucionistas buscan transmitir a los estudiantes los más valiosos logros intelectuales europeos, para proporcionarles las herramientas útiles a la hora de identificar los detalles petrográficos y arbóreos, examinados a la luz de los descubrimientos científicos de la época. En el mismo año de su fundación, Bernardo Giner de los Ríos traduce *Ansichten der Natur*, publicado por primera vez en 1808 por Alexander Von Humboldt, principal difusor de las nuevas ideas en el campo del paisajismo geográfico del siglo XIX. *Cuadros de la Naturaleza* representa un importante punto de inflexión en la evolución de la relación entre la observación del paisaje y su conversión en “imágenes literarias, en las que el geógrafo da cuenta de su experiencia del paisaje, estrechamente conectada con su experiencia viajera” (Ortega Cantero, 2009: 47). Las obras del famoso explorador alemán, apasionado por la Botánica, la Geología y la Mineralogía, no solo tuvieron un gran éxito internacional y marcaron el gusto de la época, sino que constituyeron la base formativa

de Charles Darwin, otro naturalista viajero y creador de la moderna Biología. Unánimemente considerado el inventor de la geografía científica, el explorador coleccionó centenares de ejemplares de rocas y vegetales, a la vez que investigó la actividad volcánica, la climatología y las corrientes oceánicas, el magnetismo terrestre y los fenómenos astronómicos, así como el comportamiento más distintivo y recurrente de especies botánicas y zoológicas. Todos estos estudios, que contribuirían a la implantación de ciencias como la moderna cartografía, se realizaron gracias al uso de unos novedosos instrumentos de cálculo, empleados con ocasión de las expediciones por los continentes euro-asiático y americano. Gracias a las nociones transmitidas por el botánico Willdenow, *el pequeño boticario* descubrió su temprana afición por las ciencias naturales y la recolección de ejemplares entomológicos y mineralógicos, durante sus paseos por Tegel, clasificados según los criterios taxonómicos aprendidos en su maestro. Durante sus viajes con el botánico francés Aimé Bonpland, Humboldt tendría la oportunidad de recoger y examinar numerosas especies de plantas y varios tipos de vegetales, consiguiendo acopiar una gran cantidad de datos florales, faunísticos y climatológicos. Queda patente, por lo tanto, cómo y en qué medida estas versiones españolas de los estudios de Humboldt (especialmente la de los *Cuadros de la Naturaleza* traducida por el hermano de Giner de los Ríos) pueden haber influido en la aproximación científica de Machado al conocimiento topográfico, botánico y geológico del paisaje peninsular.

Otra figura clave en la formación naturalista machadiana y en la adquisición de unos valores que nunca abandonará es, como se sabe, la de Francisco Giner, apodado como el “Sócrates español”⁶⁵, cuyo método de enseñanza describe el alumno Antonio de la siguiente forma:

En su clase de párvulos, como en su cátedra universitaria, don Francisco se sentaba siempre entre sus alumnos y trabajaba con ellos familiar y amorosamente. El respeto lo ponían los niños o los hombres que congregaba el maestro en torno suyo. Su modo de enseñar era socrático: el diálogo sencillo

⁶⁵ Con esta perífrasis, relativa a la importancia atribuida a la conversación con sus discípulos y a la adquisición de conocimiento por medio del cuestionamiento (heredera de la mayéutica del filósofo ateniense), se refiere Miguel de Unamuno a “aquel gran agitador de espíritu” y transformador de la sociedad de la época que fue Giner de los Ríos, en una nota publicada en el periódico *El Día* el 13 de febrero de 1917: “[...] aún le llevamos dentro —y él nos lleva— a aquel gran maestro, es decir, a aquel gran agitador de espíritu. Que es lo que era, sobre todo. [...] Nunca olvidaremos nuestras conversaciones con él, con nuestro Sócrates español, con aquel supremo partero de las mentes ajenas. Inquiría, preguntaba, objetaba, obligábanos a pensar. Y después de una de aquellas intensas charlas con él, volvíamos a casa tal vez sin haber recibido de él ninguna nueva idea; pero lo que vale más, mucho más, con nuestras propias ideas antes turbias, aclaradas ahora, habiendo descubierto nosotros mismos puntos de vista que ignorábamos antes, conociéndonos mejor y conociendo mejor nuestro pensamiento” (1968: 1178).

y persuasivo. Estimulaba el alma de sus discípulos —de los hombres o de los niños— para que la ciencia fuese pensada, vivida por ellos mismos (1575).

Fue Giner uno de los profesores apartados de sus cátedras por negarse a firmar el documento considerado atentatorio contra la libertad de enseñanza, manifestando de esta forma el desacuerdo entre su manera de entender la pedagogía y los dogmas oficiales en materia religiosa, política o ética, lo que elogiará su antiguo alumno:

Muchos profesores piensan haber dicho bastante contra la enseñanza rutinaria y dogmática, recomendando a sus alumnos que no aprendan las palabras sino los conceptos de textos o conferencias. Ignoran que hay muy poca diferencia entre aprender palabras y recitar conceptos. Son dos operaciones igualmente mecánicas. Lo que importa es aprender a pensar, a utilizar nuestros propios sesos para el uso a que están por naturaleza destinados y a calcar fielmente la línea sinuosa y siempre original de nuestro propio sentir, a ser nosotros mismos, para poner mañana el sello de nuestra alma en nuestra obra (ibíd.).

En abierta polémica con los planteamientos tradicionales, la actitud reformista promovida por el krausismo institucionista, entendido, en palabras de Elías Díaz, como “un espíritu, un modo de ser ético e intelectual, una verdadera pedagogía, un sistema de vida” (2005: 23-24), repercutirá en la nueva perspectiva desde la cual se interpreta el entorno natural, escogido como referente ineludible y motivo de meditación por los pensadores peninsulares. Giner de los Ríos y los demás profesores concretarán este nuevo enfoque en una planificación docente, dirigida a revalorizar la importancia del contacto con la vegetación, sobre la que se percibe la huella del pensamiento geográfico moderno.

Entre los proyectos más innovadores puestos en marcha por la Institución, merece una mención especial la creación del que puede considerarse, tanto en el nivel literario y artístico como científico y tecnológico, como el más floreciente foco creativo peninsular: la Residencia de Estudiantes, en cuya editorial publicó nuestro poeta. Situada en la bautizada por Juan Ramón “Colina de los Chopos” (que el mismo muguereño contribuyó a ajardinar), fue el organismo aglutinador de la generación del 27, a la vez que constituyó sin duda uno de los más valiosos centros de irradiación artística, por una parte, y de intercambio científico de la Europa de entreguerras, por la otra. En consonancia con el método de aprendizaje multidisciplinar promocionado por Giner, este centro de resonancia internacional⁶⁶ favoreció el diálogo entre las distintas esferas culturales: la

⁶⁶ Entre los más destacados artistas y científicos que impartieron cursos y seminarios en los salones de la Residencia, se pueden señalar personalidades como el poeta Paul Valéry, el filósofo Henri Bergson, el

poética (Federico García Lorca), la pictórica (Salvador Dalí), la cinematográfica (Luis Buñuel) y la científica (recuérdese que en su laboratorio de fisiología trabajó el premio Nobel Severo Ochoa).

Los institucionistas no solo impulsaron, por tanto, las iniciativas artísticas, sino también, y es lo que más peso tiene en la formación machadiana, los estudios botánicos y la aproximación experimental a la naturaleza, a través de frecuentes salidas al campo o a la montaña. Estas excursiones didácticas, durante las cuales el alumno Antonio iba anotando todas las especies botánicas, geológicas, mineralógicas y zoológicas observadas, clasificándolas y detallando sus propiedades, explican el considerable incremento, a partir de *Campos de Castilla*, de ejemplares concretos de la flora peninsular, llegando a triplicarse el número de los que figuraban en *Soledades*⁶⁷. También se aprecia, con respecto al primer poemario, una disminución de las referencias sensoriales, especialmente olfativas (“aroma”, “fragancia”, “olor”, “perfume”), inversamente proporcional a la frecuencia de plantas, árboles y flores con sus nombres específicos (cfr. Rodríguez Forteza, 1965: 169). La nutrida enumeración de referencias vegetales llegaría al alumno Antonio a través del maestro Giner, cuyas descripciones de la naturaleza abarcan el amplio espectro del cromatismo impresionista, desde el verde de los líquenes hasta el morado del cantueso, pasando por el amarillo de la ginesta, el rojo de las amapolas y el verde oscuro de los pinos:

En la montaña, severa hasta la majestad, todo es mate y adusto: los líquenes que tiñen el verdoso granito; el monte bajo, cuyo tono apenas templan, allá en la primavera, el morado cantueso, la amarilla flor de la retama, el rojo de tal cual amapola o de las opulentas peonías; el sombrío verdor de los pinos, que se alzan sobre ellos, esbeltos y erguidos, corpulentos y nudosos, o muertos con el gris de plata de sus ramas desnudas, retorcidas y secas (Giner de los Ríos, 1915: 364).

Tampoco pasan desapercibidos a la mirada del pedagogo rondeño, como no pasarán a la del estudiante sevillano, los juegos de luces y sombras que, imprimiendo

arquitecto Le Corbusier, el físico Albert Einstein, la científica Marie Curie, el compositor Igor Stravinsky, el economista John M. Keynes, el urbanista Walter Gropius, el novelista H. G. Wells o el egiptólogo Howard Carter, tan célebre en esos años por haber descubierto la tumba de Tutankamon.

⁶⁷ Cabe mencionar que Aurora de Albornoz atribuye el creciente interés por los elementos concretos de la vegetación, aparte de a la influencia institucionista, al contacto de Machado con los campos sorianos y sus habitantes, por un lado; por otro, ve en su amor por la naturaleza la influencia directa de las visiones paisajísticas de autores como Azorín e Unamuno: “Como en las descripciones de Unamuno, están en la de Machado la llanura, las hierbas montaraces, las encinas, los álamos, el río, el campanario, la sierra” (1979: 132).

nuevos matices desde la perspectiva en movimiento del excursionista, transforman los árboles y arbustos de la meseta:

Abajo, en el amplio valle, la luz es más igual; las sombras menos acentuadas, los tonos más ricos y brillantes; los olmos, los chopos, los sauces, los espinos, las zarzas, agotan casi todos los matices del verde, desde el álamo blanco al negro de la encina [...] la Naturaleza entera sonrío en una media tinta que lo envuelve todo y hace imposible la ruda acentuación de contrastes enérgicos. Es la belleza femenina, expresión de una actividad desplegada sin lucha en un ritmo tranquilo. [...] Los valles del Guadarrama —me decía uno de mis compañeros de excursiones— se sonrío también, pero a su modo; no como los niños de Murillo, sino como los de Miguel Ángel (ibíd.: 364-365).

Además de estimular la sensibilidad de quien lo contempla, el paisaje educa y eleva moralmente a un espectador animado por la curiosidad de conocer, como admite nuestro poeta, “la geografía, las tradiciones, las costumbres de las poblaciones” visitadas (2278). Todas y cada una de ellas enriquecen la cartografía machadiana, siendo la naturaleza la mejor maestra para el hombre, según explica el pedagogo al recordar la contemplación de un atardecer de otoño en compañía de los amigos y alumnos institucionistas:

No recuerdo haber sentido nunca una impresión de recogimiento más profunda, más grande, más solemne, más verdaderamente religiosa. Y entonces, sobrecogidos de emoción, pensábamos todos en la masa enorme de nuestra gente urbana, condenada por la miseria, la cortedad y el exclusivismo de nuestra detestable educación nacional, a carecer de esta clase de goces [...]; perdiendo de esta suerte el vivo estímulo con que favorecen la expansión de la fantasía, el ennoblecimiento de las emociones, la dilatación del horizonte intelectual, la dignidad de nuestros gustos y el amor a las cosas morales que brota siempre al contacto purificador de la Naturaleza (1965: 368-369).

En la estela del magisterio de Giner, quien veía en el vínculo con la vegetación una oportunidad única para ampliar el horizonte cultural, su alumno, convencido de que los paseos por el campo o el monte eran más edificantes que cualquier tipo de deporte, veía en la práctica del excursionismo una valiosa oportunidad para “despertar en el niño el amor a la naturaleza”, tal como lo expresa Mairena:

Para crear hábitos saludables —añadía—, que nos acompañen toda la vida, no hay peor camino que el de la gimnasia y los deportes, que son ejercicios mecanizados, en cierto sentido abstractos, desintegrados, tanto de la vida animal como de la ciudadana. Aun suponiendo que estos ejercicios sean saludables —y

es mucho suponer—, nunca han de sernos de gran provecho, porque no es fácil que nos acompañen sino durante algunos años de nuestra efímera existencia. Si lográsemos, en cambio, despertar en el niño el amor a la naturaleza, que se deleita en contemplarla, o la curiosidad por ella, que se empeña en observarla y conocerla, tendríamos más tarde hombres maduros y ancianos venerables, capaces de atravesar la sierra de Guadarrama en los días más crudos del invierno, ya por deseo de recrearse en el espectáculo de los pinos y de los montes, ya movidos por el afán científico de estudiar la estructura y composición de las piedras o de encontrar una nueva especie de lagartijas” (1961).

En su estudio sobre los orígenes del excursionismo institucionista y la repercusión que esta práctica de aprendizaje tuvo en la vertiente naturalista del futuro poeta, Vila-Belda recuerda que la primera marcha experimental se realizó justamente en 1883, el mismo año de incorporación de Antonio al centro (2006: 214-215). Los dos fundadores, Cossío y Giner, junto a otros profesores y estudiantes, todos ellos previamente preparados por tres ilustres geólogos, emprenderían una ruta de tres días por la sierra guadarrameña. Marcando el comienzo de una nueva forma de acercamiento a la naturaleza, esta experiencia pedagógica *in situ* sería absolutamente revolucionaria en el ámbito didáctico, a la vez que convertiría la “espinadorsal de España” en uno de los enclaves paisajísticos preferidos por los institucionistas. Cuidadosamente planificada en el trazado por el petrógrafo Macpherson, esta marcha pionera representó un punto de inflexión no solo en el proceso de adopción de una nueva metodología didáctica, sino también en lo que se refiere a la forma de entender el paisaje como vehículo educativo, lo que se convertiría en un aspecto central del legado cultural de la Institución.

Durante las numerosas salidas al campo que, tras el éxito de este primer experimento al aire libre, se siguieron organizando, los estudiantes llevaban un cuestionario dotado de más de cuarenta preguntas, a las que iban contestando “sobre la marcha” para organizar y clasificar posteriormente los datos recopilados. Y tomando prestado el título del primer libro lorquiano, *Impresiones y paisajes* (1918), la primera parte de las respuestas correspondería a las “impresiones” suscitadas por un primer vistazo al entorno, mientras la segunda consistiría en una descripción más detallada de los “paisajes” recorridos y atentamente observados (cfr. Valdivia Martín, 2009: 34-35). Los alumnos también iban provistos de su inseparable cuaderno de apuntes y de su diario, donde tomaban nota de las condiciones climáticas, fitológicas, geológicas y edafológicas del lugar visitado; al mismo tiempo iban recolectando muestras de piedras y minerales, así como todo tipo de ejemplares botánicos y zoológicos, además de realizar bocetos y dibujos del paisaje con el fin de estimular también el lado estético. Tampoco descuidaban

las tradiciones y los aspectos culturales de la gente que allí habitaba, registrando fielmente todas las impresiones que les suscitaba lo que se iba presentando ante sus ojos. Tiempo (fecha) y lugar (concreto) son las dos indicaciones básicas que los alumnos debían registrar, antes de pasar a describir la morfología del terreno que pisaban, los desniveles del camino, las plantas, los animales, la meteorología, recogiendo, si tenían la posibilidad, muestras para su posterior taxonomía.

¿Cómo podrían sorprendernos, a la luz de estos datos, la mayoría de las descripciones, tan exactas y detalladas, de *Campos de Castilla*? Aquí ya está el germen del poeta-naturalista que conocemos, en estas preguntas científicas a las que aprendió a contestar desde pequeño, en estas excursiones que afinaron su habilidad para distinguir todas las tipologías mineralógicas y vegetales, en estas rápidas anotaciones tomadas caminando, como si el paisaje mismo entrara en las cuartillas que tenía entre las manos. Un paisaje en camino, una *palabra en el tiempo*. Cuando, muchos años después, Machado viaja a la provincia soriana y tenga que medirse con un paisaje completamente desconocido, al igual que lo hacía en las salidas de sus años escolares, pondrá a prueba todo lo asimilado en su etapa formativa. De manera casi inconsciente, su retina va grabando hasta el más imperceptible detalle natural, moviendo la mirada a su alrededor en busca de las respuestas a los interrogantes del cuestionario institucionista. Y va contestando a todas las preguntas, una tras la otra, mientras va apuntando también todo lo que llama su atención, para contarlo luego en el estilo narrativo de sus diarios de viaje, en cuyas páginas los datos científicos van siempre de la mano del componente histórico y cultural, así como de la habilidad literaria. Pues ha faltado añadir que, tal y como destaca Pablo Valdivia Martín, otro aspecto importante del ejercicio promovido por la Institución es que se animaba a los alumnos a cuidar con esmero la redacción y el estilo, puesto que los mejores textos serían publicados en el Boletín de la ILE (2009: 36).

En los versos de “Orillas del Duero”, compuestos con ocasión de su primera estancia soriana, vemos cómo Machado canta (o, mejor dicho, cuenta) lo que la meseta ofrece a su mirada curiosa, anotando desde el comienzo el *espacio* —“la pobre tierra soriana”— y el *tiempo*, con referencias concretas tanto a la hora del día y su estado atmosférico —“tibia mañana”— como a la estación del año —“primavera”—. A la localización geográfica y cronológica seguirá la detallada descripción geológica y botánica del campo castellano, con los pinos, los chopos del camino, los álamos de la ribera, los efectos de la primavera sobre las florecitas que brotan entre las hierbas:

Es una tibia mañana.
El sol calienta un poquito la pobre tierra soriana.
Pasados los verdes pinos,
casi azules, primavera
se ve brotar en los finos
chopos de la carretera
y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente.
El campo parece, más que joven, adolescente.
Entre las hierbas alguna humilde flor ha nacido,
azul o blanca. ¡Belleza del campo apenas florido,
y mística primavera!
¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera,
espuma de la montaña
ante la azul lejanía,
sol del día, claro día!
¡Hermosa tierra de España! (434-435)

El título, que parece un apunte tomado en el cuaderno de la Institución para anotar el lugar al que se dirigían los excursionistas o que estaban visitando, es casi idéntico al de las otras dos piezas que componen el tríptico dedicado a las orillas del Duero. El empleo del mismo título para más de una obra es propio de las series del ámbito pictórico, y llega a Machado probablemente de la mano de las suites impresionistas que dedica Beruete al Guadarrama y a las orillas del Manzanares (cfr. Vila-Belda, 2005: 165). Vila-Belda toma prestado este tecnicismo del campo musical y pictórico para indicar la continuidad temática y la sinonimia de los títulos del tríptico dedicado a las riberas castellanas, en el que el autor emplea encuadres típicos de las *suites* o de las series impresionistas, probablemente procedentes de la influencia de Aureliano de Beruete.

De su profesor de dibujo también aprende la técnica, compartida con las pictografías de los jardines juanramonianos (y de otros autores del fin de siglo) del juego de reflejos a los que se prestan los paisajes acuáticos, permitiendo el desdoblamiento, sobre la superficie fluvial, de los chopos y de los álamos de las orillas. En una de las tres piezas dedicadas a las riberas del río castellano vemos cómo, una vez más, el autor proporciona datos topográficos, mineralógicos, botánicos y geológicos, todos ellos anotados según el esquema del citado cuestionario, y centrando la mirada sobre la vegetación, formada por oscuros robles y encinas que contrastan cromáticamente con los álamos verdes de las márgenes fluviales:

Veía el horizonte cerrado por colinas
oscuras, coronadas de robles y de encinas;
desnudos peñascales, algún humilde prado
donde el merino pace y el toro, arrodillado

sobre la hierba, rumia; las márgenes de río
lucir sus verdes álamos al claro sol de estío (493).

Otra práctica habitual era la meditación sobre la historia del país y su estado de decadencia, a partir de la observación de los páramos que los excursionistas contemplaban desde la cumbre de la “sierra augusta”. Tras llegar a la cima, Giner impartía su habitual clase de Geografía y, ante el yermo panorama de la meseta a sus pies, animaba a los estudiantes a reflexionar sobre la crítica realidad nacional. De hecho, para la Institución, que se proponía recuperar las raíces y reforzar la identidad de la nación, cobra una importancia capital el paisaje, por ser este el marco en el que tomaron cuerpo la tradición y la Historia. Por esta razón sus docentes promovieron las excursiones instructivas al Guadarrama y a los campos de Castilla, convertidos en sinécdoque geográfica e histórica de todo el país. Giner enseñó a sus estudiantes a amar los pinos verdes, las encinas, los tomillos, el azul esfumado de la cumbre del Guadarrama, que constituye el enclave donde será enterrado, como recuerda Machado en la siguiente prosa, escrita en febrero de 1915, con el mismo imaginario botánico empleado en el poema a él dedicado:

Bien harán, amigos y discípulos del maestro inmortal, en llevar su cuerpo a los montes del Guadarrama. Su cuerpo casto y noble merece bien el salmo del viento en los pinares, el olor de las hierbas montaraces, la gracia alada de las mariposas de oro que juegan con el sol entre los tomillos. Allí, bajo las estrellas, en el corazón de la tierra española reposarán un día los huesos del maestro. Su alma vendrá a nosotros en el sol matinal que alumbró a los talleres, las moradas del pensamiento y del trabajo (1577).

La ambivalencia de la sierra, donde la morfología pétreo (conectada con la idea de muerte) va de la mano de sus entrañas imperecederas (asociadas con la vida), deja entrever sus raíces rousseauianas, de acuerdo con José Luis Abellán:

En esta confianza en lo natural y en la naturaleza, Giner —tan comedido en todo— quizá se dejó llevar de la exaltación. Un discípulo suyo —Bernaldo de Quirós—, hablándonos de su amor por la Naturaleza y, sobre todo, por la sierra de Guadarrama, nos dice que “le gustaba la nieve y se bañaba, todavía anciano, en el agua de los ríos con la primera luz de la mañana, rompiendo la costra de hielo de la superficie”. En este sentido, Giner era rousseauiano; al hablar de sus ideas pedagógicas se cita siempre la influencia de Fröbel y Pestalozzi, pero se minusvalora en exceso, a mi juicio, la de Rousseau. Solo la admiración por este y su influencia profunda explican la confianza ciega que Giner tenía en todo lo natural, y solo desde este ángulo es comprensible la preferencia que manifiesta por “esos maestros rurales, sencillos, dotados de un espíritu sano, formados profundamente en la práctica y en el seno de la Naturaleza, de horizontes quizá un tanto estrechos, pero de aspiraciones personales limitadas” (1996: 433).

“Giner era rousseauniano”, afirma Abellán. Y, efectivamente, queda patente la influencia del polímata suizo en el desarrollo de las nuevas ideas sobre la naturaleza y en el novedoso enfoque que el maestro transmitía a sus discípulos. No obstante, si es verdad que ambos fueron grandes amantes de los paisajes serranos, también es preciso tener en cuenta que mantuvieron una perspectiva distinta en la observación de los enclaves naturales: mientras el humanista helvético contemplaba la majestuosidad de los Alpes desde sus pies, el español admiraba el paisaje circundante desde las cumbres guadarrameñas, siempre en busca de una panorámica que le permitiera apreciar la morfología montañosa y el mayor número de especies botánicas. Gracias a su afán científico, el educador por excelencia de la España de la época supo detectar aspectos de la vegetación de la sierra que, hasta entonces, solo habían sabido valorar algunos viajeros románticos, proponiendo un enfoque más moderno y aperturista en las relaciones con la montaña.

Al “áspero Guadarrama” (800), que Machado describiría como “la sierra fría” con “las uñas de piedra” (799), correspondió encarnar, en el horizonte cultural de la Institución, el paradigma del paisaje español, como ponen de manifiesto las numerosas expediciones exploratorias que, por sus cumbres y laderas, realizaron docentes y alumnos desde esa temprana fecha de 1883. Fue inevitable la repercusión de este peculiar interés por la montaña en el horizonte formativo y en la obra del poeta, instruido en la órbita de la estrecha y singularísima vinculación de Giner con la sierra, que, en los versos de “En tren”, confesaría conocer “peña a peña y rama a rama” (657). A pesar de presumir de sus amplias nociones de la mineralogía y de la botánica del Guadarrama, y también a pesar de cargarlo de ecos sentimentales y reminiscencias biográficas, en realidad el “viejo amigo” del poeta esperó muchos años a ser descubierto:

¿Eres tú, Guadarrama, viejo amigo,
la sierra gris y blanca,
la sierra de mis tardes madrileñas
que yo veía en el azul pintada?
Por tus barrancos hondos
y por tus cumbres agrias,
mil Guadarramas y mil soles vienen,
cabalgando conmigo, a tus entrañas (504).

Multiplicado en los “mil Guadarramas” que irán resurgiendo, entre la niebla de los recuerdos que de él conserva el sevillano, el monte acepta las disculpas por el inicial descuido lírico del poeta, quien corrige su olvido a la hora de escogerlo como protagonista

de varias composiciones posteriores a la mencionada. Una de estas es la citada pieza de *Nuevas canciones*, gestada durante uno de los viajes habituales en tren hacia Madrid, donde el entonces profesor de francés en Segovia regresaba todos los fines de semana para reunirse con la familia y los amigos. Machado revela en estos versos su hondo conocimiento de cada cumbre de esta zona del Sistema Central, de cada árbol del pinar que lo rodea y de cada garganta que se abre entre sus peñascos. Mientras la locomotora corre sobre el tortuoso trazado de los rieles de acero, enarcando o alineando sus vagones para adaptarlos a la empinada morfología de la sierra, el viajero reconoce el áspero aroma de la planta de romero, además de contemplar las florecitas amarillas de la retama, los pétalos morados de los cantuesos y los blancos jarales engastados entre las rocas:

Por donde el tren avanza, sierra augusta,
yo te sé peña a peña y rama a rama;
conozco el agrio olor de tu romero,
vi la amarilla flor de tu retama;
los cantuesos morados, los jarales
blancos de primavera; [...] (657)

La continuada actividad excursionista a la sierra se vio respaldada por la creación, en 1886, de la Sociedad para el Estudio del Guadarrama, y por la construcción, en 1911, de una especie de refugio en el paraje del Ventorrillo, cerca del puerto de Navacerrada, donde Giner tuvo la oportunidad de redactar algunos de sus textos dedicados a la montaña⁶⁸. De acuerdo con la máxima de que un día de campo podía resultar mucho más provechoso que un día de clase, el conocimiento geográfico del propio territorio por medio de la práctica excursionista era considerado una estrategia clave del método pedagógico intuitivo. El amor a la naturaleza tendría una gran trascendencia en la generación del 98, que contaría entre sus filas a uno de los mejores discípulos del “padre del guadarramismo”. Machado dejaría constancia, en prosa y en verso, del vínculo especial que unía al maestro con la sierra, desde cuyas cumbres azuladas se pasaría muchas horas soñando con “un nuevo florecer de España” (588); un florecer que pasaba por despertar las conciencias, a través de la apasionada dedicación y el duro trabajo en los talleres (“¡Yunque, sonad; enmudeced, campanas!” [587]). A esas cumbres ásperas donde aprendió a vivir la vida en todas sus manifestaciones, pide el poeta que lleven los

⁶⁸ De hecho, para el grupo de entusiastas pedagogos y naturalistas que pueden considerarse la avanzada de la moderna afición a la sierra, los más sugestivos parajes geográficos y culturales eran el puerto de Navacerrada, el valle del Lozoya, el macizo de Peñalara y la Cartuja del Paular.

restos mortales del maestro. El apasionado educador de los jóvenes españoles podrá descansar finalmente a la sombra de una noble encina castellana, bajo la cual le da digna sepultura lírica su antiguo alumno, eternamente agradecido por haberle enseñado a sentir y a amar incondicionalmente el paisaje. El sueño eterno de Giner será velado por la vegetación guadarrameña, con el follaje verde de los pinos entonando el réquiem y la bendición de una brisa con olor a tomillo selvático:

¡Oh sí! llevad amigos
su cuerpo a la montaña,
a los azules montes
del ancho Guadarrama.
Allí hay barrancos hondos
de pinos verdes donde el viento canta.
Su corazón repose
bajo una encina casta,
en tierra de tomillos, donde juegan
mariposas doradas... (ibíd.)

3.2.3. *La revolución científica y pictórica: las Ciencias Naturales y el plenairismo impresionista*

*Mil novecientos diecisiete.
Mi adolescencia: la locura
por una caja de pintura,
un lienzo en blanco, un caballete.*

*Felicidad de mi equipaje
en la mañana impresionista.
Divino gozo, la imprevista
lección abierta del paisaje.*

*Cándidamente complicado
fluye el color de la paleta,
que alumbra al árbol en violeta
y al tronco en sombra de morado.*

*Comas radiantes son las flores,
puntos las hojas, reticentes,
y el agua, discos transparentes
que juegan todos los colores.*

[...]

*Clarificada azul, la hora
lavadamente se disuelve
en una atmósfera que envuelve,
define el cuadro y lo evapora.*

*Diérame ahora la locura
que en aquel tiempo me tenía,
para pintar la Poesía,
con el pincel de la Pintura.
no eran las ruborosas deidades gaditanas
que por mis mares niños e infantiles florestas
nadaban virginales o bailaban honestas.*

Rafael Alberti
A la pintura. Poema del color y la línea (1948)

El tercer factor que marca un punto de inflexión en la nueva forma de ver y de representar el paisaje, además de influir directamente en el plenairismo institucionista, reside en la difusión del nuevo paradigma pictórico. Basado en un paulatino abandono de la estética romántica a favor de los nuevos códigos naturalistas, por un lado, y, en la implantación del concepto de “paisaje” gracias a su aceptación como género independiente, por otro, se da a conocer a través de las revolucionarias propuestas de Carlos de Haes y Aureliano de Beruete. Al mismo tiempo, en el interés machadiano por el estudio de la naturaleza ejercen un gran impacto las teorías del determinismo evolucionista y el reconocimiento del estatuto científico de la Botánica y de la Geología. La pintura al aire libre, que contribuyó al desarrollo de la revolución didáctica institucionista, se compagina con los contactos establecidos entre Giner y algunas de las personalidades más destacadas en el contexto de la comunidad científica europea, como la del meteorólogo Augusto Arcimís y la del geólogo José Macpherson. Téngase en cuenta, además, que la reforma educativa promovida por los ilustres pedagogos Giner de los Ríos, Manuel Cossío y Ricardo Rubio absorbió y asimiló, para el perfeccionamiento de sus recursos didácticos, las tendencias más vanguardistas de la Geografía moderna respecto al modo de concebir el marco natural. Tras las huellas del camino trazado por Humboldt, Giner se decantó por la que Ortega Cantero define como una “concepción naturalista del paisaje” (2002: 170), según la cual el elemento humano constituye uno de sus varios integrantes, sin revestir un papel predominante con respecto a los demás:

Francisco Giner, al igual que los geógrafos decimonónicos, considera que el paisaje es la expresión visible del orden natural. El paisaje deja ver el resultado unitario, sintético, de las múltiples relaciones que constituyen la realidad natural, del conjunto de nexos y correspondencias que conforman su organización interna. El paisaje es, por tanto, paisaje natural, manifestación fisonómica de las relaciones que fundan el orden de la naturaleza, quedando el hombre incluido, como uno más de los elementos o componentes naturales del paisaje, en tales relaciones y en el orden que vertebran. Esa concepción

naturalista del paisaje [...] era la misma que había presidido, desde principios del siglo, la perspectiva del paisajismo geográfico moderno [...] (ibíd.).

A este respecto, no hay que olvidar el lugar central que ocupaba, en el marco del sistema didáctico institucionista, no solo el ambicioso proyecto de perfeccionamiento de las conciencias y depuración de las conductas, sino también la educación pictórica, la estimulación del gusto artístico y el deleite de las bellas artes. Aparte de las visitas culturales a famosas pinacotecas y museos, estos revolucionarios educadores introdujeron, en el plan docente, nuevas asignaturas como la de Historia del Arte, a la vez que promovieron cursos específicos de crítica artística y estética. Es interesante observar, por lo tanto, la conexión entre la formación machadiana en la Institución y la difusión de los nuevos enfoques pictóricos de la época, reflejada en el diálogo entre el ámbito escolar y el contexto sociocultural en el que se desenvolvía nuestro autor.

No deja de sorprender al lector de la época la descripción machadiana de los aspectos telúricos y pétreos del paisaje, quedando grabados en su memoria las “cumbres agrias” y los “barrancos hondos” (504) de la áspera orografía guadarrameña. Se trata de un interés mineralógico probablemente estimulado por las investigaciones que sobre la sierra madrileña realizó José Macpherson, profesor de Geología y Petrografía de la Institución, además de aprendiz del abuelo de Machado en el gabinete de Historia Natural hispalense. Las colaboraciones de Macpherson en el museo sevillano supusieron el primer contacto con el mundo de las investigaciones geológicas, cuyo referente obligado para los estudiosos (tanto españoles como extranjeros) seguía siendo el abuelo de nuestro poeta. Pionero en los estudios relativos a la estratigrafía tectónica y paleozoica, el geólogo gaditano sugiere la *lectura* de las formaciones rocosas como archivos que custodian valiosa información sobre la evolución del planeta (cfr. Cossío, 1929: 24). A las considerables aportaciones institucionistas al progreso de la Geología española de finales del siglo XIX se debe la afición machadiana por las ciencias emergentes relacionadas con la morfología del terreno, aún más si se tiene en cuenta que debió de ser determinante, para la vocación geológica de Macpherson, la frecuentación del estimulante ambiente que se movía alrededor de Antonio Machado Núñez, inestimable mentor de sus aficiones naturalistas.

La influencia cultural ejercida por la “saga” familiar, a la que nos remite la mención de la figura de este ilustre catedrático, se compagina con el énfasis puesto por la Institución en el estudio de la Historia Natural, al hilo del polémico debate relativo al

origen de la Tierra y a sus implicaciones de carácter religioso, filosófico, científico y político. Es esta una prueba más de la trascendencia que el contexto intelectual de la época (marcado por la revolución industrial, la dialéctica entre discurso bíblico y teoría darwinista, etc.) tuvo con respecto a la formación de nuestro autor, cuya educación se llevó a cabo, no hay que olvidarlo, en una institución de espíritu laico, liberal-progresista, aconfesional y apolítico.

Aparte de la importancia de las ciencias naturales, otra gran influencia interviene en la valorización machadiana del paisaje, que, hasta entonces utilizado como mero fondo de los retratos, gana la autonomía de un género independiente: la pintura paisajista de Carlos de Haes (1826-1898) y Aureliano de Beruete (1845-1912), profesores de arte en la Institución. Los dos pintores no solo se dedicarán a difundir por el territorio hispánico el género de pintura *en plein air* de los impresionistas galos, sino que jugarán un papel fundamental en la implantación del modelo educativo del excursionismo. Haes y Beruete fueron los que se encargaron de infundir a sus estudiantes el lema institucionista del “arte de ver”, además de enseñarles los trucos para recrear la naturaleza con leves pinceladas, contrastes cromáticos y los matices tan defendidos por Verlaine. La técnica puntillista, verbalmente reproducida con frases breves y oraciones nominales, será aprovechada por el alumno Antonio, quien se recrea desintegrando las escenas paisajistas en cuadros aislados, para que el lector recomponga, a partir de sus intuiciones y sensaciones personales, la visión de conjunto, previamente difuminada y condensada en sus rasgos definatorios y más llamativos.

Arraigado en el clima de enriquecimiento sensorial y en el subjetivismo de fin de siglo, el movimiento impresionista halla su razón de ser en la autenticidad de la impresión fugaz, despertada por algo que se contempla aquí y ahora. En el momento inmediatamente sucesivo, ya podrá modificarse esta percepción y el consiguiente estado anímico del espectador de la que esta estrictamente depende. Corresponderá, pues, a la *nuance* (cromática, auditiva, olfativa, táctil, etc.) la responsabilidad de transmitir la huidiza impresión que una momentánea visión puede despertar en nosotros, debido a que, “al confundirse el objeto con la mudadiza sensación que tal objeto despierta, el ser del objeto en cuanto a su más interesante equivalencia, la *impresión*, se modifica” (Bousoño, 1976: 147). Puesto que su atelier es el paisaje mismo, otro aspecto muy importante para los plenairistas franceses son las condiciones climáticas, los cambios atmosféricos

registrados de un día para otro, casi a cada momento⁶⁹. Tras el ejemplo de los “pintores de caballete”, en busca de la inspiración en la contemplación de paisajes reales e interesados en captar su luz cambiante, el sevillano va alternando dos técnicas distintas: por una parte, recurre a la estrategia de distanciamiento del ángulo de enfoque, para trazar un paisaje vago, borroso, difuminado; por otra parte, en cambio, se sirve del acercamiento progresivo de la cámara hasta enfocar los detalles del escenario natural que, nunca mejor dicho, más le han *impresionado*, para comunicar una sensación de realización fragmentaria, inacabada e incompleta. Ambas técnicas se pueden apreciar en varias pictografías machadianas, como es el caso de las tres piezas integradoras de la “*suite impresionista*” (Vila-Belda, 2004: 153) que poetiza la localidad ribereña predilecta de la estancia soriana.

Gran amigo de Giner y activo sostenedor de su sistema educativo, Haes pasará la mayor parte de su vida en España, donde llega a ser uno de los maestros de la Cátedra de Paisaje en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Movido por el deseo de tomar distancia de todo paisajismo artificial, Haes tomaba apuntes del natural (si bien retocados *a posteriori* en su taller, en línea con la escuela flamenca), durante las campañas pictóricas al aire libre, que permitían un encuentro sin mediaciones con los escenarios de la geografía peninsular. Pionero del “plenairismo” de los impresionistas franceses e inspirador del excursionismo de los institucionistas españoles, el pincel del acuarelista belga bosquejaba, con exactitud casi científica, todo detalle fitológico y pétreo, visto no solo en la cercana sierra del Guadarrama sino también en los Picos de Europa y en los Pirineos, adonde viajaba a menudo para poder contemplar la espectacularidad de sus cumbres. Las obras del gran maestro decimonónico del género de paisaje manifiestan unas características asombrosamente similares a las de la poesía machadiana, debido al acentuado interés tanto por la morfología orográfica como por la composición cromática del terreno y de la vegetación. En esta compenetración entre la práctica artística y la científica reside la clave de la labor de Carlos de Haes, cuya atracción por los aspectos geológicos se refleja en los títulos de obras como *Paisaje del Guadarrama con pico en granito*, *Desfiladero de la Hermida en calizas* y *Peñas de Alsasua* (cfr. Vila-Belda, 2006:

⁶⁹ La osmosis entre pintura y meteorología, con las modificaciones de la luz en los días (soleados, nubosos, lluviosos o nevados), se traduce magistralmente en los lienzos de Paul Cézanne (1839-1906), en los que las sombras de su pasado se cruzan e intersecan con las luces de la montaña Sainte Victoire, en el sur de Francia. La mayoría de los impresionistas cuenta además con un jardín personal, realizado y cultivado con sus propias manos, como es el caso del Jardín de Giverny de Monet. Las flores de este micro-paisaje están dispuestas *ad hoc* para su reproducción *a posteriori*, jugando con contrastes cromáticos e ilusiones ópticas.

206). Además de contribuir de primera mano al reconocimiento artístico del paisaje en España, su figura favoreció el asentamiento en la península del interés por la pintura al aire libre frente a la de gabinete.

Fue considerable la influencia de Haes tanto en los motivos como en las técnicas pictóricas de la escuela paisajista madrileña. Sus exponentes más destacados compaginaron las técnicas del maestro con las propuestas más vanguardistas, por un lado, de la escuela de Barbizón (caracterizada por un estilo de corte realista, por el estudio directo de la naturaleza plasmada en visiones nada pintorescas o idílicas, sino más bien crudamente reales y escrupulosamente delineadas a partir de los apuntes tomados al aire libre) y, por otro, de impresionistas franceses del talante de Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir y Camille Pissarro. Entre los integrantes de mayor renombre⁷⁰ destaca Aureliano de Beruete, quien, además de ser conocido por haber dejado unas conmovedoras memorias sobre su maestro, fue socio fundador de la Institución y uno de los “centuriones” de Giner de los Ríos. Compañero de excursión de artistas como Joaquín Sorolla y activo colaborador durante la época formativa de los hermanos Machado, Aureliano de Beruete participaba en todas las actividades interculturales organizadas por Haes, con quien compartía la “predilección por los detalles de la orografía, el cromatismo de ocres y tierras, así como la preferencia por los grandes planos compositivos” (Vila-Belda, 2006: 207). Su célebre *Vista de la Sierra de Guadarrama desde El Plantío* es solo uno de los testimonios de las varias series de lienzos dedicadas a la cadena montañosa, y prueba de su personal aportación a la obra de revalorización de la sierra madrileña promovida por Giner y la Institución.

⁷⁰ El círculo de plenairistas de Haes contaba con miembros ilustres, desde el asturiano Darío de Regoyos (considerado uno de los más peculiares post-impresionistas peninsulares) hasta Juan Espina y Capo (uno de los mejores herederos en el arte del aguafuerte), pasando por Jaime Morera y Galicia (nombrado a la muerte de Haes legatario de la obra del maestro) y Agustín Riancho (el cántabro de origen campesino). El Guadarrama será protagonista de muchos de los óleos de Francisco Fernández de la Oliva, entre los cuales destacan *Valle de Villalba* (1875), adquirido por el Museo del Prado, *Paisaje de los alrededores de Canencia...* (1876) y *Un recuerdo de Lozoya* (1879). Al diestro pincel de Morera y Galicia, que recorría frecuentemente las cumbres de la sierra favorita de Machado y gustaba de retratarla en medio de borascosas nevadas, se debe la colección de lienzos titulada “Estudios del Guadarrama”, merecedora de una Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1901.

II PARTE

CLASIFICACIÓN DEL CORPUS BOTÁNICO MACHADIANO Y SUS VALENCIAS SIMBÓLICAS

Antes de entrar en el meollo de la clasificación del corpus botánico machadiano, téngase en cuenta que, a pesar del espeso tapiz de glosas e interpretaciones en torno a esta obra que aquí se convocan, nuestra primera aproximación a la misma se ha realizado con una mirada virgen y exenta de todo tipo de mediación crítica, confluyendo en unas impresiones y anotaciones personales. Este criterio halla su justificación en el deseo de formular opiniones nuevas a partir de intuiciones surgidas al margen de la influencia de comentarios ajenos, con los cuales nuestra lectura se ha confrontado (y enfrentado) en un segundo momento, a veces con la grata sorpresa de coincidir con ellos, otras veces menos. Al descartar la idea originaria de una categorización según familias, especies y géneros, para evitar el riesgo de desembocar en un terreno solo tangencialmente provechoso para un estudio de carácter literario, el criterio taxonómico empleado procura respetar la integración de la sensibilidad poética con la perspectiva científica. En línea con la teoría goetheana, que defiende la compatibilidad de la ciencia con la imaginación, así como la complementariedad entre descubrimientos naturalistas e inspiración poética, el examen de los datos fitológicos de la obra machadiana rastrea los cambios experimentados por el imaginario vegetal desde los primeros brotes (nunca mejor dicho) hasta las obras de la madurez.

Los dos grandes bloques en los que se ha dividido el corpus botánico de Antonio Machado son, por una parte, el de los ejemplares florales y arbustivos de los parques, huertos y jardines; y, por otra, el de los árboles de las huertas y de las zonas campestres.

4. EL POETA-JARDINERO: LA VEGETACIÓN DE LOS AMBIENTES URBANOS

*De mi propio campo, de mis propias flores
soy el jardinero.*

¡Con qué amor las riego!

*De hierbas, reptiles
e insectos,
que un día pudieran secar sus raíces,
las limpio y defiendo.*

*Y para que nunca ningún ser profano
a ultrajar llegara mis lirios bermejos,
quisiera crecieran... crecieran... las tapias
hasta confundirse con el ancho cielo.*

Cuando una porción de naturaleza virgen se trabaja, modifica y representa (en la literal acepción de *re-presentar* como “volver a presentar”), esta se convierte en el espacio recortado, circunscrito y re-organizado conocido como *huerto*, *jardín* o, cuando cuenta con dimensiones más amplias, como *parque*. Esta nueva presentación ficticia viene a suplantar y sintetizar el trozo natural originario hasta reducirlo a un producto sociocultural con rasgos específicos, basados en la combinación morfológica de organismo vivo y construcción artificial. Destinada al disfrute tanto público como privado, esta “tercera naturaleza” (Dixon Hunt, 1989: 26), frente a una primera (en estado salvaje) y a una segunda (el paisaje), puede considerarse como “la forma más sofisticada del arte del paisaje” (ibíd.:16).

Más allá de las reminiscencias veterotestamentarias de las que Machado se hace eco en el “bíblico jardín” (496) amenazado por la sombra cainita, este oasis en medio de la urbe se presenta a menudo como una recreación en pequeña escala del jardín genesiaco y una prolongación física de la interioridad del artista en busca de una vía de escape del *mundanal ruido* de la ciudad. Pese a ser producto de una cultura y de un estilo determinados, el jardín no deja de ser un pequeño “paraíso”, en el sentido etimológico del término, en virtud de su capacidad de transmitir una imagen idealizada del mundo, de acuerdo con Paula Martín:

[...] el jardín original, el Edén, creado por Dios en el Génesis, sirve de modelo ideal e inalcanzable a todos los jardines posteriores a la caída del hombre y su expulsión del Paraíso, momento que determina un desvío desde esa perfección estética inicial hacia un propósito fundamentalmente práctico (o alimenticio) que se intentará corregir a lo largo de la Historia mediante sucesivos acercamientos a esa concepción primigenia del jardín perdido (2006: 20).

Las puertas del paisajismo modernista se abren a menudo a los que Villaespesa define como “jardines interiores” (1954: 1214), lugares íntimos en los que el poeta recibe la inspiración, según sugiere también Machado: “Poetas, con el alma / atenta al hondo cielo, / en la cruel batalla / o en el tranquilo huerto” (473). Durante el fin de siglo el jardín adquiere generalmente el valor de *hortus animae*, es decir, una proyección del *jardín del alma*, que es a su vez versión en miniatura del *paisaje del alma*, como explica Santiago

Beruete: “[...] el jardín constituye sobre todo una obra de arte viva, un texto vegetal dotado de una rica simbología, que se ofrece a la lectura de la sensibilidad y de la inteligencia. Los jardines cuentan un relato al visitante que conversa con ellos en un acto de co-creación. [...] Salir al jardín supone siempre entrar en nosotros mismos” (2016: 352). Y si es verdad, como puntualiza William Chambers, que “los jardineros no son solo botánicos sino también pintores y filósofos” (2006: 15), los poetas son, a su vez, jardineros, por lo cual conocen (y reconocen) las características y las propiedades de todas y cada una de las especies plantadas.

Los recintos vegetales del sevillano se subdividen en tres grandes áreas, cuyos contornos se desdibujan y, a menudo, acaban coincidiendo: 1a) el *huerto*, considerado como un micro-jardín (con flores y plantas decorativas), heredero del patio hispanomusulmán; 1b) la *huerta*, interpretada como cultivo de verduras, hortalizas, legumbres y árboles frutales (que será objeto de estudio en el capítulo dedicado al Machado-campesino)⁷¹; 2) el *jardín*, antiguamente llamado “huerto de flor” para distinguirlo del “huerto de hortalizas” y caracterizado por la presencia de especies vegetales con valor puramente ornamental; 3) el *parque*, generalmente formado por praderas abiertas con árboles dispersos (*arbores silvestres* y *arbores urbanae*) y delimitado por altas vallas⁷².

La mano del hombre dispone, reorganiza y recorta la vegetación, como se puede apreciar en el irónico corte topiario de las plantas del jardín que presta el título a una de las composiciones incluidas en la segunda edición de *Soledades*: la “palmerilla enana”, los “mirtos recortados” y el “naranjito en su tonel” (464). En un marco “en que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cercada” y, por tanto, interpretada como “símbolo de la conciencia frente a la selva (inconsciente), como la isla ante el océano” (Cirlot, 1992: 258), nuestro poeta planta los perfumados naranjos, cuyo cultivo tradicional es uno de lo más valorados en los rincones de huertos, plazas y calles

⁷¹ El ambivalente valor semántico se corresponde con la distinción latina entre la forma singular (*hortus*, “parcela de terreno destinada al cultivo de frutas y hortalizas para la alimentación”) y la plural (*horti*, “espacio de ocio y entretenimiento”). El valor sinonímico de estas formas se debe quizás a la familiaridad del poeta con los jardines andalusíes, en los que las plantas de avituallamiento se combinan con las decorativas, sin que haya una clara distinción entre estos dos ámbitos hasta el Barroco; sirva de ejemplo recordar que, hacia finales del siglo XVII, frutas como el melón y la sandía u hortalizas como el tomate se empleaban exclusivamente por su cualidad estética (cfr. Beruete, 2016: 85).

⁷² Téngase en cuenta que, si nos remontamos a sus raíces indoeuropeas (*ghorto*, “cerramiento”, “cerca”), tanto el término *jardín*, procedente del gálico *jardin* (diminutivo de la voz antigua *jart*, “huerto”), como el vocablo *huerto*, derivado del latín *hortus* (y este, a su vez, del griego *chortos*, “recinto cercado”), sugieren que se trata de un espacio delimitado y netamente separado de la vegetación salvaje de los alrededores.

andaluces. Asimismo coloca en este jardín tres ejemplares botánicos de gran valor decorativo: la dalia, flor de origen mejicano muy apreciada por su belleza ornamental; la palmera, emblema de victoria, regeneración e inmortalidad en la cultura occidental; y, finalmente, el mirto, especialmente apto para cultivarse como bonsái.

Consecuencia de la necesidad de incorporar la naturaleza dentro de la ciudad y de no cortar del todo el cordón umbilical con la madre tierra, esta especie de paisaje en miniatura, resultado de “la concepción geométrica y claustral frente a la selva o la amplitud grandiosa de la naturaleza” (Prieto de Paula, 1996: 286), se elabora a la medida del hombre, que en él busca aliviar sus penas y olvidarse a ratos de la angustia de la existencia. El anhelo de reintegración “al estado edénico primordial, anterior a la caída, cuando aún no existía el pecado ni se había roto la alianza entre el hombre y la naturaleza” (Beruete, 2016: 29), lleva a la creación de lo que se define, en palabras de Machado, como el “sueño alegre de infantil Arcadia” (512) o, en las de Michel Foucault, como “una especie de heterotopía feliz y universalizante” (1984: 47). Fruto del compromiso de lo útil con lo bello, así como de la negociación entre la ciencia botánica y el gusto personal, el jardín se crea, en la mayoría de los casos, con la ilusión de reproducir en la tierra el paraíso perdido, de acuerdo con Russell Page: “Es necesario sustraer a las personas, aunque no sea más que por un instante, de sus preocupaciones cotidianas. Un contacto pasajero y rápido con la belleza del mundo exterior les ayudará a vivir mejor en su fuero interno. [...] Esta es la verdadera razón de ser de los jardines y los jardineros” (1994: 172).

Dentro de este laboratorio donde el hombre experimenta el arte de domesticar el entorno en busca de armonía y belleza, así como de obtener un disfrute sensorial no menos que espiritual, se establece entre el creador (que engaña) y el espectador (que se deja engañar conscientemente) lo que Manuel Ribas Piera define como un eficaz “engaño a sabiendas”: “A menudo la humanidad ha querido imitar eso que comúnmente llamamos obra de la Naturaleza, mediante el Arte de los jardines. El jardín es una real ficción que pretende ser naturaleza encapsulada en un tiempo y un lugar” (2002: 70).

En esta primera sección, el campo de estudio se ciñe a las especies cuidadas, desde la siembra de la primera semilla (de la inspiración) hasta la recolección (de los frutos líricos) a cargo del poeta-jardinero, como Machado se define en los versos dedicados al autor de *Jardines lejanos*:

El poeta es jardinero. En sus jardines
corre sutil la brisa
con livianos acordes de violines,

llanto de ruiseñores,
ecos de voz lejana y clara risa
de jóvenes amantes habladores (757).

Su maestro en el arte de la jardinería fue, según confiesa el propio poeta, Rubén Darío, el “Jardinero de Hesperia” (598) que injerta los parques de Verlaine en los huertos de Ronsard⁷³. Por ser el poeta-jardinero por antonomasia, o quizás debido a sus raíces americanas, al “maestro incomparable de la forma y de la sensación” (1592-1593) se asigna un jardín a su altura, que no puede ser otro que el mítico rincón paradisíaco poblado de los manzanos dorados de la inmortalidad.

El Machado de la primera época se rebela, en palabras de Juan Ramón, contra “este sucio ambiente español, infectado por las rimas de caminos, canales y puertos” (en Gullón y Phillips, 1979: 345). Prefiere, a cambio, trabajar de jardinero, oficio al que, tras cerrar la cancela del gran jardín de *Soledades*, seguirá dedicándose esporádicamente incluso cuando, con un timbre parco y austero, desempeñe labores más propiamente rurales.

Si el poeta parece sugerir cierto hastío y falta de estímulos hacia el tópico finisecular del jardín a la altura de 1907, como pone de manifiesto el “jardín ridículo” (Alonso, 1949: 375) de la citada silva arromanzada LI (464), incluida en la segunda edición de *Soledades*, en una carta a Unamuno de 1904 confiesa que aún no se atreve a saltar “la tapia de [su] corral o de [su] huerto” (1474). Este salto, como sabemos, lo dará al contacto con la vegetación yerma, el paisaje pétreo y la iconografía bélica de *Campos de Castilla*. El interés por el motivo del jardín, sin embargo, se mantiene vivo hasta años bien avanzados, como revelan dos soleares de 1916, en las que el poeta vuelve a hacerse jardinero una vez abandonada su condición de marino, pese a que el *homo viator* nunca pueda quedarse en tierra:

Érase de un marinero
que hizo un jardín junto al mar,
y se metió a jardinero.
Estaba el jardín en flor.
Y el jardinero se fue
por esos mares de Dios (584)

⁷³ El poeta comparado a un jardinero es un motivo recurrente en el fin de siglo, como se aprecia en el caso de Villaespesa, para quien el creador es un “lírico jardinero” que, en su “huerto de otoño”, va “cultivando las rosas” (1954: 1015). Al autor de *El parque de los poetas* se suma Pilar de Valderrama, a su vez autora de *Huerto cerrado*, la cual comunica su aspiración a ser el único “jardinero” del espacio del alma y de la escritura: “De mi propio campo, de mis propias flores / soy el jardinero. / ¡Con qué amor las riego!” (2010: 16).

Un ejemplo especialmente interesante, escogido porque ilustra la peculiar forma machadiana de poner en contacto motivos distantes y a la vez tan suyos (camino y jardín), a la vez que confirma la presencia de este *leit motiv* aún a la altura de 1924, lo brindan unos versos de *Nuevas canciones*. Además de retomar la imagen del jardín junto al mar del fragmento recién citado, el poeta aúna el plano onírico y el real en la creación de este espacio atemporal que condensa realidad y sueño, mar y montaña, viaje y destino, camino y caminante. Mientras pasea por un jardín que huele a salitre y a aromas montesinos, el sujeto lírico acaba asimilando y haciendo suyo cada trozo del camino recorrido: “Que el caminante es suma del camino, / y en el jardín, junto del mar sereno, / le acompaña el aroma montesino, / ardor de seco henil en campo ameno [...]” (649-650).

4.1. Del “huerto claro” de Sevilla a los “jardines del limonar” de Valencia: el *leit motiv* del jardín

*Se morirán aquellos que me amaron,
y el pueblo se hará nuevo cada año,
y en el rincón de aquel mi huerto florido y encalado,
mi espíritu errará, nostálgico.*

*Y yo me iré, y estaré solo, sin hogar, sin árbol
verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...
Y se quedarán los pájaros cantando.*

Juan Ramón Jiménez
Poemas agrestes (2010)

El *locus intimus* natural ocupa, en el marco de los símbolos vegetales de la poesía de Machado, un lugar destacado, como indica Armando López Castro: “El ámbito cerrado del jardín (*Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, según el granadino Soto de Rojas) formaría parte de los espacios simbólicos machadianos, coincidentes en ser recintos cerrados, interiores” (2004b: 297). Sin embargo, Jesús Ponce Cárdenas destaca la ausencia de bibliografía crítica al respecto, lo que sorprende aún más para el caso de las composiciones eliminadas de la edición de 1903, el volumen generalmente subestimado a causa de la presencia de residuales experimentaciones modernistas:

La lírica machadiana aparece vertebrada por un conjunto de motivos de gran densidad simbólica: la fuente, el camino, el atardecer... La bibliografía sobre tales elementos resulta en verdad nutrida, mas, en marcado contraste con tal floración de estudios, la crítica no parece haber mostrado especial interés en la trascendencia que el motivo del jardín llegó a asumir entre los primeros textos de Antonio Machado. [...] Sin duda, una parte fundamental en dichos tanteos se relaciona con la tradición de los poemas pictóricos de matriz simbolista, hasta el punto de que un análisis demorado de los jardines líricos de Antonio Machado permitiría reconstruir las relaciones del poeta sevillano con otros autores del momento, así como el fértil diálogo que sus versos entablan con los de un poeta algo más joven (Juan Ramón Jiménez)” (2013: 337).

Nuestra investigación recoge el reto lanzado por el crítico y se propone ofrecer, aunque no con el grado de profundidad que el tema requeriría y que reservamos para un trabajo futuro, una panorámica lo más exhaustiva posible sobre uno de los motivos más recurrentes en el primer Machado y en muchos artistas del fin de siglo⁷⁴. En sus primeros tanteos líricos, cargados de ecos becquerianos, rubendarianos y verlainianos, nuestro poeta-jardinero ya comienza a plantar lirios, “enfermos jazmines” y “rosas tempranas” en los “tristes jardines” (752) de un alma tan afín a la del amigo Juan Ramón, destinatario de estos versos de 1901, escritos para su libro *Ninfeas*. Pese a que al estudio de los hipotextos que nutren los poemas machadianos se dedique el siguiente epígrafe, estimamos oportuno preparar el terreno para familiarizarnos con el *leit motiv* del jardín decadente, que seguirá operativo, si nos mantenemos en el ámbito de los homenajes a los libros juanramonianos, a la altura de 1907. En esta fecha ven la luz los “otros jardines” que copian los *Jardines lejanos* del muguereño con la gama tópica de jazmines, fuentes cantoras, “llanto de ruiseñores” y “livianos acordes de violines” (757-758). Se trata de los mismos elementos que, esta vez en la primera edición de *Campos de Castilla* (1912), siguen integrando el escenario del “jardín de cuño romántico” pero a la vez “preñado de elementos clasicistas, entre ellos, nuevamente la presencia del ruiseñor” (Escobar Borrego, 2006: 318), donde vuelve a pasear su melancolía el poeta-jardinero de los versos dedicados a *Arias tristes* (plantas con evocaciones lúgubres, violín, ruiseñor, llanto del surtidor, etc.): ““El jardín tiene una fuente / y la fuente una quimera...”” (602).

⁷⁴ Los pensiles modernistas aparecen con frecuencia en los cuadros de artistas como Joaquín Sorolla y Santiago Rusiñol. El impresionista catalán tuvo una de sus mejores intuiciones en la plazoleta del Realejo de Granada, bajo la luz de la luna entre los cipreses. El escenario espectral de luna, cipreses esbeltos, glorieta con surtidores, se aprecia en *Los Jardines de España*, por un lado, y en las *Soledades*, por otro. Los jardines son asimismo uno de los motivos favoritos, tras la estela rubendariana, de varios autores (Juan Ramón, Valle-Inclán, Villaespesa, Manuel Machado, entre otros).

En línea con el espíritu finisecular, es interesante notar cómo nuestro poeta se mantiene fiel a la ecuación establecida entre jardín y atardecer, según deja presagiar el título del poema VI, cuyo marco es el de un “solitario parque” (431) en las primeras *Soledades* (“Tarde”). Lo mismo ocurre en el caso del título de “uno de los más logrados poemas machadianos desde la óptica simbolista y decadente, ya que entre sus versos confluyen la musicalidad exquisita y la decidida vocación plástica” (Ponce Cárdenas, 2013: 339): “La tarde en el jardín”. Aquí, el espacio simbólico del primer libro del sevillano se marca desde el arranque mismo (“Era una tarde de un jardín umbrío”), que, además de recordar el “Jardín umbrío” publicado por Valle-Inclán en la misma fecha de 1903, fija un módulo repetido más veces en esta etapa (cfr. “Fue una clara tarde, triste y soñolienta”), hasta el mismo final (“Abandoné el jardín”):

Era una tarde de un jardín umbrío
donde blancas palomas arrullaban
un sueño inerte, en el ramaje frío.
Las fuentes melancólicas cantaban (747).

El escenario crepuscular, las palomas arrullando, el llanto de la fuente entre los evónimos parece “grave, de luz contrastada, melancólico y sereno, muy Antonio Machado, pues” (Alonso, 1949: 373). Otro dato significativo es el valor a menudo sinonímico de parques y jardines en la poesía del sevillano: el “verde salterio” empieza siendo, en el endecasílabo de arranque, un “jardín umbrío” (747); apenas unos versos más adelante, se trueca en un “noble jardín” (748), antes de convertirse en un “parque” (“Cantar tu paz en sombra, parque, el sueño de tus fuentes de mármol”), para finalmente volver a asumir, en el trayecto último, su identidad inicial de “jardín” (749). El empleo atento de estos términos, basado en la perfecta correspondencia (con apenas unas pocas modificaciones) de los ocho endecasílabos iniciales con los ocho finales, crea una estructura especular y circular, lo que permite, de acuerdo con Ángel Luis Luján Atienza, “fijar un momento estático” en un poema esbozado con “pinceladas paisajísticas e impresionistas aisladas” (2004: 75). La rica constelación de signos vegetales, que llenan las páginas del “verde salterio” entregado para que los lectores lo descifren con paciencia, revela, además, evidentes afinidades con los jardines líricos del otro gran referente del

manantial poético de los Machado. ¿No es el “jardín umbrío” de Antonio el hermano del “jardín gris” de Manuel⁷⁵?

En la configuración de los jardines y parques finiseculares repercute la difusión del darwinismo y de las nuevas teorías científicas, que minan la primigenia armonía edénica, generalmente relacionada con la etapa de la niñez. La idea de decadencia, tan popular en aquellos años, se refleja en el aspecto triste y gris de estos lugares que, cubiertos de hojas otoñales y transitados en las horas tardías de la *rêverie*, están condenados a envejecer, al igual que los demás seres naturales. Uno de los primerísimos parques de nuestro poeta, el “parque viejo” de “La fuente” de 1901, aparece, con los rasgos tópicos (atardecer melancólico, abandono de la ciudad, soledad y aislamiento, parque tétrico, plantas del imaginario modernista), en las páginas de la revista modernista *Electra*: “...En las horas más áridas y tristes / y luminosas dejo / la estúpida ciudad, y el parque viejo / de opulento ramaje / me brinda sus veredas solitarias, / cubiertas de eucaliptus y araucarias / como inerte fantasma de paisaje” (981). El parque de esta canción, que por momentos adquiere un tono de lánguida sensualidad —como sugiere “la carcajada fría / del agua, que a la pila descendía / con frívolo, erótico rumor” [741]—, entronca, por un lado, con “el solitario parque” (431) del citado poema VI; por otro, con el “parque solitario” (447) del poema XXVIII, también incluido, al igual que “La fuente”, en la primera edición de *Soledades*. En este espacio oculto y generalmente envuelto en un aura onírica (cfr. “De los jardines secretos, / de los pensiles soñados” [454]), los amantes se dedican a “crear fiestas de amores” y a celebrar sus “bacanales”, razón por la cual escogen el espacio privado y a salvo de miradas indiscretas de un “parque solitario” (447).

Para apreciar la continuidad del motivo, podemos destacar cómo también Antonio y Guiomar inventarán su propio jardín secreto, el “mutuo jardín” donde pueden fundir “dos soledades en una” (727), como leemos en la primera entrega ofrecida por la *Revista de Occidente* en 1929, y vivir con libertad su clandestina relación⁷⁶. En este espacio entre

⁷⁵ Situado en los borrosos confines entre vergel y camposanto, el jardín-cementerio del autor de *Alma* representa uno de los testimonios más fieles de una época asentada en una poética de la negación y de la abulia: “¡Jardín sin jardinero! / ¡Viejo jardín, / viejo jardín sin alma, / jardín muerto! Tus árboles / no agita el viento. En el estanque, el agua / yace podrida. ¡Ni una onda! El pájaro / no se posa en tus ramas” (2000: 122).

⁷⁶ La trama misteriosa que enlaza la realidad con el ensueño siembra la duda sobre la identidad de este jardín: ¿estamos ante la mera explotación de recursos masivamente empleados en la etapa modernista (río, fuente, cancela, etc.)? O, en cambio, ¿se alude a un jardín en concreto? Y, en este segundo caso, habría que ver si se identifica con el jardín que surge a los pies del Alcázar segoviano o, más probablemente, con el de la Moncloa, situado cerca del palacete dieciochesco que es hoy residencia oficial del presidente del Gobierno de España. Frecuentemente visitado por estar ubicado a apenas un kilómetro y medio de la casa

real y ficticio, “desde el que imaginar, pensar, re-crear sus relaciones con la amada que tantas dificultades encuentran en la vida cotidiana” (Porro Herrera, 1989: 95), todo se hace posible, incluso el amor vedado por las convenciones sociales:

En un jardín te he soñado,
alto, Guiomar, sobre el río,
jardín de un tiempo cerrado
con verjas de hierro frío (727).

En su “tercer mundo”, dos soledades se seguirán encontrando durante las temporadas de forzada separación hasta que una “guerra más honda que la mar” (824) les obligue a abandonar Madrid⁷⁷:

En ese jardín, Guiomar,
el mutuo jardín que inventan
dos corazones al par,
se funden y complementan
nuestras horas. Los racimos
de un sueño —juntos estamos—
en limpia copa exprimimos,
y el doble cuento olvidamos (727-728).

La referencia ampelográfica no es aquí más fiable que en el caso de los racimos exprimidos en el poema XXVIII, cuya uva no proporcionaba al poeta y a la amada ni una sola gota de vino, por lo cual el intento de llenar el cristal de su efímera existencia terrenal quedará frustrado. De la futilidad de su empeño es sarcástico contrapunto el silbido de un pájaro, que, lejos de presentarse como melodía alegre, es una cantinela de burla ante la vanidad del esfuerzo y el consecuente desengaño. Pese a que la ilusión de amor se vaya disolviendo gráficamente en una larga línea de puntos suspensivos, los dos enamorados comparten el mismo vaso en un recinto inaccesible a los demás, tal y como sugiere la división tipográfica entre las dos partes del poema: el espacio del delirio frenético y el de

de Guiomar, “El Jardín de la Fuente” brindaba a la pareja la oportunidad de contemplar unas espectaculares puestas de sol, con la vista del encinar de El Pardo y, como fondo, la sierra de Guadarrama.

⁷⁷ La imagen de este tercer jardín, compartido en las fantasías de ambos, estará formada por la combinación de los fragmentos de sus respectivos jardines del destierro. El de Pilar está situado en el cabo de Roca, el punto más occidental del Portugal continental y asomado al Atlántico, cuya mar “tenebrosa” (considerada misteriosa antes de la época de las navegaciones y descubrimientos) fue objeto de la epopeya del poeta Camoens, *Os Lusíadas* (1572): “Tú asomada, Guiomar, a un finisterre, / miras hacia otra mar, la mar de España / que Camoens cantara, tenebrosa” (824). El jardín de Antonio, en cambio, ubicado en la parte diametralmente opuesta de la península, a orillas del cercado *Mare Nostrum*, es descrito como un metonímico “parterre”, un galicismo empleado para designar las zonas cultivadas de un jardín: “En mi parterre, / miro a la mar que el horizonte cierra” (ibíd.).

la intimidad compartida. El “parque solitario” (447), en el que los zumos de la vida se mofan de las copas que no consiguen rellenarse, se trueca, unos versos más adelante, en un húmedo “jardín” cuya sensorialidad está interrelacionada con la elementalidad de nuestros cuerpos telúricos: “Y algo, que es tierra en nuestra carne, siente / la humedad del jardín como un halago” (ibíd.). La compenetración con el entorno es total: la tierra se hace carne y crece gracias a la humedad del jardín, mientras que el cuerpo regresa a su estado primigenio. Esta humedad, el olor a tierra mojada con toda la carga erótica subyacente, ya se prefigura en el “húmedo aroma” del poema dedicado al “jardín umbrío” (748). En sus versos se aprecia la elegancia decadente de los parques modernistas, con sus formas difusas, los gestos impasibles de las estatuas en las glorietas, el monótono sonido de las fuentes verdinosas, las tapias recubiertas de hiedra, las flores mustias, los crepúsculos morados:

[...] en tus veredas
silenciosas, mil sueños resucitan
de un ayer, y en tus anchas alamedas
claras, los serios mármoles meditan
inmóviles secretos verticales,
más graves que el silencio de tus plazas,
donde sangran amores los rosales,
y el agua duerme en las marmóreas tazas (748).

Estos versos condensan, más allá de los distintos matices que puedan adquirir los *horti animae* en cada poema, la idea común subyacente a la mayoría de parques y jardines mencionados, como destaca Ricardo Senabre (1990: 60), quien remite todos ellos a la imagen del parque-cementerio. Si, por un lado, en este último fragmento la asociación fúnebre se establece mediante los “serios mármoles” de las tumbas, cuyas lápidas sepulcrales son muy probablemente esos “inmóviles secretos verticales” (748), por otro, en los versos del poema VI la puerta del parque golpea el silencio (esto es, no golpea “en” el silencio ni tampoco suena, según decía su versión inicial), aportando una corrección que, como señala Dámaso Alonso, remite al “golpe de ataúd en tierra” (430) de “En el entierro de un amigo”. Es este, al igual que aquel, un golpe “perfectamente serio”, presagio de que “algo se ha muerto, algo se ha enterrado en esa tarde, en ese jardín” (Alonso, 1949: 377). Para cruzar la simbólica frontera entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, al poeta le guía la sombra de *Ella*, la que nunca falta a la cita, el centro de gravedad hacia el cual convergen todos los demás motivos. Pese a que el visitante escoja fijar el momento presente en una “tarde lenta del lento verano”, en una

tarde donde el tiempo parece fluir con soporífera monotonía, su interlocutora acuática, con la que entabla un diálogo órfico, le canta/cuenta unas “historias viejas de melancolía” (432). Unas historias, más bien, de una melancolía vieja, de una melancolía genética y familiar, la misma del hermano con quien compartió vida, teatro, literatura, penas y parques viejos⁷⁸.

El estereotipado escenario del parque viejo constituye, de acuerdo con Gullón, “una de las señales más genuinas de la implantación machadiana en la época modernista” (1987: 16). Sin embargo, se puede notar que don Antonio aporta su sello de originalidad, por un lado, a través del diálogo con la fuente humanizada y, por otro, con el gesto simbólico de cerrar la puerta mohosa; el golpe dado contra una tarde irremediadamente “muerta”, muy parecido a un “tañido fúnebre” (Sesé, 1980: 141), es la manera con la que se despide de la niñez y de la juventud: con un “adiós para siempre” (432).

El motivo del parque viejo, relacionado con las ideas de decrepitud, languidez y abulia, “como símbolo modernista que es, significa la conciencia del poeta” (Gómez Redondo, 2007: 8). Si bien hereda del autor de *Parallèlement* “temas (jardines), climas (crepúsculos), colores (azul y blanco), olores, palabras referidas a la música, etcétera” (Salaün, 1993: 127), Machado consigue trascender la mera descripción impresionista de los paisajes de Verlaine, como explica Sánchez Barbudo:

Es un parque muy de la época, muy de Verlaine. Y era moda suspirar en tales jardines, exhibir la propia melancolía. Juan Ramón Jiménez lo hizo abundantemente, por los mismos años, y después. Pero ello no quiere decir que no fueran ambos sinceros. En Machado, la melancolía, con jardín o sin él, es como bien sabemos la nota constante, sobre todo en S. G. O.; y responde, evidentemente, a algo más que una moda. Basta leer sus poemas para convencerse de ello (1981: 84).

El toque original del poeta consiste en dotar a estos lugares de una angustia temporal inconfundiblemente suya, generalmente expresada a través del monótono gotear del surtidor, como aclara Rafael Ferreres:

Algunos temas machadianos también lo vinculan de cerca a Verlaine. En primer lugar la fuente en jardines y parques, que fue cantada con frecuencia

⁷⁸ Ricardo Gullón opina que “si Antonio escribe dos o tres poemas sobre este tema, su hermano Manuel escribe más, y posiblemente más hermosos”, para luego rematar con la consideración de que “el poema de don Manuel ‘El parque gris’ posiblemente supera en ese punto a los de su hermano” (1994: 31). El autor de *Alma*, que a menudo camina por “el parque viejo, solo”, confiesa a su vez cómo, en las tardes de otoño, su pensamiento vaga por los parques-cementerios de sauces y cipreses, recordando unas “historias tristes sin poesía” (2000: 126), que tanto tienen en común con las “historias viejas de melancolía” de Antonio.

por todos los modernistas, Juan Ramón Jiménez a la cabeza, aunque ninguno llegó a la profundidad de Machado. Supo ahondar en el tema del agua de la fuente más que Verlaine (1975: 150-151).

Preferentemente situado en la estación otoñal, el parque solitario se convierte en el escenario familiar para cantores destinados a un aislamiento que, antes que deliberado retiro en torres de marfil, es olvido y abandono en un lugar no frecuentado⁷⁹. El imaginario botánico que lo compone es bastante variado, especialmente gracias a las aportaciones de plantas de origen exótico, como es el caso del eucalipto. Caracterizado por un tronco liso y muy alto, este árbol proporciona una gran sombra en el “parque ceniciento” del poema LXXXI, descrito como un lugar que, como apunta el propio autor con anotación metaliteraria, “los poetas aman para llorar” (483). El retrato del caballero que aspira el olor de los eucaliptos del parque en este poema de 1904 será retomado, si bien con menor lujo de detalles, en la silueta del viejecillo que se refugia en el parque de “Sol de Invierno”, incluido en la segunda edición de *Soledades*:

Es mediodía. Un parque.
Invierno. Blancas sendas;
simétricos montículos
y ramas esqueléticas (491).

Aunque cubiertos por una “levita larga”, los “pobres huesos” (483) del noble protagonista del primer poema no son menos frágiles que los del “viejecillo” que, en la segunda composición, se abriga bajo el calor de una “capa vieja” (491) y de los débiles rayos invernales. Naranjos y palmeras en un invernadero componen la algo insólita gama botánica de este lugar que, sin embargo, no deja de ser, en línea con el estereotipo de la época, “un viejo parque”, como aparece en la versión publicada en *Tierra soriana* (1908):

Es mediodía. Un parque.
Invierno. Blancas sendas;
simétricos montículos
y ramas esqueléticas (491).

⁷⁹ Es lo que se aprecia en el parque abandonado, que empieza siendo un “jardín desierto” de las “Hojas secas” de Villaespesa: “El parque está solo... / La fuente se queja, / y olvidado sobre / un banco de piedra / se deshoja un ramo / de rosas. La tierra / aterida y húmeda / parece una muerta / que en la sepultura / a pudrirse empieza...” (1954: 238). Y también lo vemos en el parque olvidado del “Otoño” de *Alma*, siendo este a su vez eco, al igual que las “Hojas secas” del almeriense, de la “Chanson d’automne”. En este lugar marginado vierte su *spleen* Manuel Machado, hiperestésico *voyeur* de una vida de la que no participa, prefiriendo transmitir la sensación de aislamiento en su famoso “parque viejo”: “En el parque, yo solo... / Han cerrado / y, olvidado / en el parque viejo, solo / me han dejado” (2000: 124).

Podemos apreciar cómo Machado rescata del fin de siglo el motivo del parque viejo con rasgos de cementerio y todavía lo conserva a la altura de 1907, según pone de manifiesto este tétrico lugar “con montículos simétricos como tumbas, y ramas esqueléticas que insinúan los huesos de los muertos” (Predmore, 1981: 82). Frente a la yerta pasividad de las ramas secas de los árboles, el agua del surtidor que gotea incesantemente sobre la taza cubierta de musgo simboliza el paso del tiempo: “El agua de la fuente / resbala, corre y sueña / lamiendo, casi muda, / la verdinosa piedra” (491). Vínculo de unión entre la vida que empieza, representada por los niños que juegan, y la vida que declina, simbolizada por el viejecillo, la fuente enlaza esos dos mundos tan distantes.

El *tedium vitae*, el monótono paso del tiempo y la soledad, todos ellos estrechamente relacionados con el tópico del parque viejo, se unen con el atardecer y el repiqueteo de la lluvia sobre el follaje agostado para establecer las coordenadas del “parque mustio y dorado” (469) de “Hastío”, composición incorporada en el poemario de 1907. José-Carlos Mainer interpreta el llanto de la “fronda marchita” (ibíd.) de los dos últimos versos como “un modo elíptico de hablar del dolor que aflige al poeta y que, por pudor, no expresa como cosa propia” (en Machado, 2011a: 39). Es el mismo escenario melancólico y otoñal del “parque mustio y viejo” que, contemplado con los ojos cargados de “floridos desengaños” (427), configura el trasfondo biográfico de “El viajero”, composición que también se incluye en las segundas *Soledades*. En estos versos prologales se escucha el agorero “tic-tac del reloj”, que tan de cerca recuerda el “tic-tac acompañado” procedente “del reloj arrinconado” (469) de “Hastío”, marcando con mecánica crueldad el paso del tiempo, mientras el espejo devuelve la imagen de un disfórico *paisaje del alma*:

Deshójanse las copas otoñales
del parque mustio y viejo.
La tarde, tras los húmedos cristales,
se pinta, y en el fondo del espejo (427).

¿Quién es este viajero que mantiene fija la mirada, más allá del cristal del tiempo, sobre los árboles del parque ajado? ¿Quién es este hombre espectral, con sus “sienes plateadas” y su “mechón gris”, cuyo aspecto no es menos desgastado que el del parque sobre el cual proyecta el otoño de su alma? Puede ser Joaquín, el hermano menor de los

Machado, regresado de Guatemala enfermo y sin éxito, o el propio autor, que va narrando analépticamente su fracaso a lo largo de todo el poemario:

El rostro del hermano se ilumina
suavemente. ¿Floridos desengaños
dorados por la tarde que declina?
¿Ansias de vida nueva en nuevos años? (ibíd.)

A estas preguntas contesta el poeta con más preguntas, para dejar abiertas las posibilidades interpretativas acerca de la identidad de ese viajero. De su alma vencida por el tiempo y por la vida se presenta como perfecta *mise en paysage* el motivo del parque decadente, cuya esencia todavía pervive a la altura de 1913, según la interpretación de Ricardo Gullón, en el “espacio-jardín, tan múltiple que potencialmente puede incluirlo todo” (1970: 150) de *La Celestina*. El “jardín de cipreses y rosales” (592) no es otro, aclara el crítico, que “el parque viejo del simbolismo” convertido “en el de cipreses y rosales donde el doncel enamorado —o tal vez el profesor maduro— reflexiona sobre el mundo y la vida” (1970: 150).

El núcleo germinal de todos estos jardines melancólicos y parques viejos, recorridos durante las tardes de paseante solitario o bien visitados en sueños y recuerdos, coincide con el “huerto claro” (491) de Sevilla. Al ser una “*fijación infantil* de poderosa potencialidad” (Serrano Poncela, 1964: 269), el patio de las Dueñas conforma una de las piezas clave del mosaico biográfico del poeta, de acuerdo con Dámaso Alonso:

En los orígenes oscuros de la poesía de Machado, cuando esta —aún ni vislumbrada en la conciencia— se le estaba infiltrando en la sangre, hay un patio de naranjos y un huerto de cipreses y limoneros. Casi toda la poesía de Machado está como implícita en esa visión luminosa y contrastada. A lo largo de la obra había de brotar ese tema, siempre recurrente, con mil matices y variaciones (1949: 367-368).

Entre columnados genoveses, porticados con escudos blasonados, fuentes, cipreses, naranjos y limoneros, transcurrirá la infancia del hijo de *Demófilo*, administrador del palacio de los Alba, que debe su nombre al monasterio de Santa María de las Dueñas, ubicado en el solar colindante y destruido hacia finales del siglo XIX. Con sus floreros perfumados, la pavimentación de mármol, los juegos de sombra y luz natural, el pretil de jaspe vestido de azulejos (“En el pretil de jaspe, reclinado, / mil tardes soñadoras he pasado” [981]), este microcosmos se presenta como un pequeño oasis

situado en el interior de la casa andaluza⁸⁰. En el recinto de la infancia machadiana, un lugar de relajación, descanso y encuentro, se instala la añoranza y acedía de literatos y artistas: el pintor simbolista Julio Romero de Torres, destinatario de “Amanecer de otoño”, es autor de “Pereza andaluza”, un lienzo que condensa la idílica intemporalidad del patio andaluz, lugar que brinda el calor del hogar y, al mismo tiempo, sombra y frescura durante los calurosos veranos. Una de las mejores definiciones de este remanso de paz se halla en estos versos de *El patio de los Arrayanes* (1908), de Villaespesa, inspirado en el patio de la Alhambra: “Un jardín de ensueño / en las inquietudes de la vida” (1954: 545).

Templo sagrado de las memorias infantiles, el patio del palacio de los Alba conforma el sustrato anímico más persistente a lo largo de los años, como se puede comprobar en unos versos de 1916 donde, presentado con la variante terminológica de jardín, viene a coincidir con el “huerto claro” del poema XCVII:

Mi padre en el jardín de nuestra casa,
mi padre, entre sus libros, trabajando.
Los ojos grandes, la alta frente,
el rostro enjuto, los bigotes lacios.
Mi padre escribe (letra diminuta—)
medita, sueña, sufre, habla alto.
Pasea —oh padre mío ¡todavía
estás ahí, el tiempo no te ha borrado! (784)

“¡[T]odavía / estás ahí, el tiempo no te ha borrado!”: se dirige el poeta afectuosamente al padre que escribe, lee, piensa (a veces en voz alta) y, remata don Antonio, pasea “en el jardín de nuestra casa”. La pregunta que cierra la composición (“¿Dónde estabas tú en esos años?”), aunque dirigida a su “buen padre”, podría extenderse

⁸⁰ El patio hispanomusulmán es uno de los símbolos más conocidos de la identidad de Andalucía, comunidad en la que se celebran, cada primavera, eventos para incentivar el cuidado y la decoración de estos espacios, desde el cordobés concurso de patios hasta las sevillanas Cruces de mayo. La variada gama floral empleada (en calidad de ofrenda divina u homenaje fúnebre) es una reminiscencia de la tradición árabe, en la cual, de acuerdo con Santiago Beruete, “se halla cifrado el código genético de toda la historia del jardín” (2016: 87). Pese a que las plantas tenían principalmente una función ornamental, estas servían al mismo tiempo para cubrir los desperfectos y los huecos de los muros. Puesto que la influencia musulmana se mantuvo viva tras la Reconquista, en Andalucía, Machado pudo conocer de primera mano su arquitectura, a partir de los Reales Alcázares sevillanos, por un lado, y, por otro, los jardines del Generalife y la Alhambra, con sus patios de naranjos y arrayanes. Símbolo en miniatura del paraíso prometido por el Corán, si bien no cuenta con la simbología trascendente del *hortus conclusus* cristiano, el patio andaluz heredaría del jardín islámico, a su vez reelaborado a partir de la tradición persa y clásica, la importancia atribuida a las plantas, tanto por su producción de frutos (de ahí el rol crucial de árboles como naranjos y limoneros) como por los aromas sensuales desprendidos y la agradable sombra proporcionada durante los tóridos veranos meridionales.

al patio interior, espejo del tiempo y archivo de memorias, soporte imaginativo del desdoblamiento entre su “yo” pasado y su “yo” presente. La oscilación sinonímica huerto/jardín se vuelve a apreciar en el cuarto poema de la serie CLXV de *Nuevas canciones*, clara reelaboración, a la altura de 1924 y bajo la forma canónica del soneto, del poema-borrador de unos ocho años antes:

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

Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita. Se levanta;
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo, a veces canta (666).

En *Los complementarios* el poema llevaba el título, posteriormente suprimido, de “El palacio de las Dueñas” (965), lo que brinda una pista valiosa a la hora de establecer sus coordenadas espaciales y temporales: fechado en 1925, mientras Machado reside entre Segovia y Madrid, surge al hilo de su amor por el huerto de la niñez y de la consecuente decepción experimentada cuando, con ocasión de un viaje por tierras andaluzas en 1917, el administrador del palacio de las Dueñas no le permite visitar su casa natal. Dejará constancia, dos años después, del anhelo frustrado de reavivar el recuerdo de los jardines de la infancia, animado por el deseo de mirar con “ojos nuevos” estos recintos cercados por las borrosas tapias de la memoria:

Jardines de mi infancia
de clara luz, que ya me enturbia el tiempo,
con las lluvias de Abril... con el milagro
brillad, jardines, de los ojos nuevos (785).

El huerto hispalense, definido por Serrano Poncela como “un refugio eidético adecuado a su personalidad introspectiva” y como “una *imago matris* poderosísima” (1964: 269), podría cumplir asimismo la función de *imago patri*, como sugieren los versos del recién citado soneto de *Nuevas canciones*. En medio de sus lecturas y meditaciones, *Demófilo* se concede una breve pausa y se dirige “hacia la puerta del jardín” (666), según se lee en la versión definitiva del poema, que sustituye las dos propuestas anteriores: “abre una puerta hacia el jardín, pasea” y “abre la puerta del jardín, y pasea”. Es interesante notar, a este respecto, el cambio del lugar principal asignado al retratado: en el primer

poema la figura paterna, minuciosamente descrita en sus rasgos fisionómicos, se ubica “en el jardín de nuestra casa” (784), aunque aparezca rodeada de libros, pero este jardín no viene acompañado de ninguna determinación más específica. En el segundo caso, en cambio, se considera más apropiado situar al folklorista “en su despacho” (666), además de prescindir de la referencia a la frívola actividad de la caza o a superfluos detalles físicos, para poner el énfasis emocional en la mirada viva (cfr. Alvar López, 1990: 88). Se le describe, además, mientras “va hacia la puerta del jardín” para desconectar de las actividades intelectuales, o, quizás, mojarle la cara bajo el chorro del agua del surtidor. Es justo lo que solía hacer el hijo para mantenerse despierto durante las interminables noches de trabajo.

A lo largo de una de estas noches en vela, bajo la luna llena de Sevilla, don Antonio se pierde, borracho de melancolía, por “los caminos sin camino” (481) de la infancia, donde cobran vida los antiguos palacios con sus correspondientes jardines. Ahí, mientras va deambulando por el secreto “rincón de Sevilla” (813), el patio de los Alba oculo detrás de sus altas tapias, habla el poeta por boca del conterráneo Abel Infanzón:

Dadme una Sevilla vieja
donde se dormía el tiempo
en palacios con jardines,
bajo un azul de convento.
Salud, oh sonrisa clara
del sol en el limonero
de mi rincón de Sevilla,
¡oh alegre como un pandero,
luna redonda y beata
sobre el tapial de mi huerto! (812-813)

A la búsqueda tradicional del paraíso terrenal, asociada a la posibilidad de regresar a la infancia y a la juventud, la poesía machadiana añade la personal aportación del limonero que se espeja en la fuente, según advierte Domingo Ynduráin: “jardines nostálgicos, como es nostálgica la visión mítica de los jardines infantiles. En estos jardines machadianos donde se halla la fuente, los únicos elementos diferenciados son los frutos —bermejós, rubios— que se reflejan en la fuente” (1975: 183).

Todos los caminos llevan, de una forma u otra, al “jardín encantado del ayer” (442), adonde llega el poeta de la mano del ángel bueno en los versos del “hermoso poema que refleja toda su vida anterior” (Martínez Blasco, 1994: 62):

Y el demonio de los sueños abrió el jardín encantado del

ayer. ¡Cuán bello era!
¡Qué hermosamente el pasado
fingía la primavera,
cuando del árbol de otoño estaba el fruto colgado,
mísero fruto podrido,
que en el hueco acibarado
guarda el gusano escondido! (442)

Envuelto en un halo irreal, Machado redescubre el huerto del pasado, cuya armonía edénica resulta rota por los desengaños de la vida, como explica Michael Predmore: “Las ilusiones de ayer han producido una decepción amarga tras otra. El jardín encantado ha sido invadido por el demonio; el fruto de la vida ha sido corrompido por el gusano; la primavera ha resultado ser una aparición hermosa pero falsa” (1981: 114). En aquel jardín de eterna primavera, donde el poeta accede en busca del maduro fruto del limonero, se encuentra con el pomo podrido del árbol genesíaco, según aclara Gullón: “Tal es el ayer rememorado, visto desde el hoy; entre uno y otro el galopar del tiempo trae, tras el encanto, el desengaño. En los poemas del espacio soñado la melancolía desborda, pero pervive paralelamente la ilusión” (1970: 142). La engañosa felicidad de la niñez se contrapone a la podredumbre de la madurez, expresada con la metáfora de un fruto que lleva, escondido en sus entrañas, el gusano de la destrucción de la materia. De esta destrucción inevitable podría rescatarle, quizás, solamente la actividad poética, la “humilde flor de la melancolía” (442) del último verso.

Michael Predmore destaca, con respecto al poema recién citado, la asociación simbólica con el jardín edénico:

Este “jardín encantado del ayer” [...] no es solamente el escenario evocado de la primera infancia del peregrino, también se identifica con la primera residencia del hombre en la tierra. Con su acumulación de asociaciones edénicas (de las cuales la fuente es la más importante), el jardín de Machado se transforma en un símbolo del paraíso perdido, un símbolo de la inocencia y de la juventud perdida. El jardín entonces es el territorio sagrado y la meta de la búsqueda del peregrino, una peregrinación que se convierte cada vez más en una búsqueda por los orígenes perdidos, un viaje de regreso al hogar. [...] Soñar lo que una vez fue poseído, recuperar lo que una vez se perdió, volver a un paradisíaco estado original —este es el profundo simbolismo sugerido por la visión mitopoética de la obra—. El peregrino de Machado, como el de Dante, ha “caído” de su estado de inocencia y debe luchar para retornar a su Jardín del Edén como un paso esencial en el viaje del alma hacia Dios (1981: 58-59).

La armonía edénica se puede recobrar solo en los jardines donde la primavera es eterna, tal como confiesa en la pieza LXX, donde el sujeto lírico vuelve a transitar por los caminos oníricos, pero ahora los recorre de la mano de unas hadas⁸¹:

Tú sabes las secretas galerías
del alma, los caminos de los sueños,
y la tarde tranquila
donde van a morir... Allí te aguardan
las hadas silenciosas de la vida,
y hacia un jardín de eterna primavera
te llevarán un día (478).

Estas figuras mitológicas que dirigen el curso de nuestro destino (de acuerdo con su etimología: *fatum*, “destino”, “oráculo”) y cuidan de la naturaleza por la que tanto se preocupa el poeta, se ocupan de guiarle hasta el jardín de la eterna juventud, aparecido, en los versos de “Los sueños”, detrás de la cortina que separa el mundo real del onírico:

Tras la tenue cortina de la alcoba
está el jardín envuelto en luz dorada.
La cuna, casi en sombra. El niño duerme.
Dos hadas laboriosas lo acompañan,
hilando de los sueños los sutiles
copos en ruelas de marfil y plata (484).

La nostalgia del jardín genesíaco alcanza su clímax cuando el poeta se enfrenta con la inhóspita realidad de los campos castellanos, sobre los cuales se proyecta la sombra del fratricidio relatado en el Antiguo Testamento. Marcada por un ritmo lento y dilatado, acorde con la inabarcable extensión de las estepas sorianas, la parte final de la pieza titulada “Por tierras de España” logra la humanización del paisaje de forma magistral. Es más que evidente que estos “páramos malditos”, donde queda huella de la acción destructora del hombre en el suelo sin árboles, atravesado por ríos que solo pueden transportar los limos de la tierra, no pueden identificarse con las del perdido paraíso terrenal: “—no fue por estos campos el bíblico jardín—” (496).

⁸¹ Protagonistas de los cuentos infantiles que a ellas deben su nombre, las hadas pertenecen al fabuloso mundo de gnomos, duendes, elfos, gigantes, sirenas y demás seres mitológicos de las leyendas de los pueblos antiguos. En contraposición al demonio “feo y barbudo, / y chiquitín y panzudo” (587) que irrumpe, con el aspecto amenazador de sus vivos ojos negros y los dientes puntiagudos, para asustar a un niño dormido, aquí vemos asomarse a unas hadas tiernas y delicadas. Las dos hadas machadianas envuelven, respectivamente, el copo dorado de la esperanza y el copo negro del miedo (639).

La añoranza del jardín edénico, por tanto, seguirá estando latente en la época posterior a la estrictamente modernista, tal y como interpreta Carlos Serrano: “esta representación de sus simpatías y de sus repulsas a través de las dos figuras bíblicas de Caín y de Abel bien podría traducirse a su vez como la nostalgia de ese edén al que ambos personajes, hijos de Adán y Eva en la leyenda y frutos de su caída, remiten inevitablemente” (1990: 78).

Aparte del cariz nostálgico que a menudo adquieren, estos lugares de eterna primavera se impregnan a menudo de la sensualidad de la exuberante vegetación de Al-Ándalus y de la humedad del agua de la fuente, cuyo llanto distintivo se deja oír tanto en “los tristes jardines de Occidente” como sobre el mármol del “pensil de Oriente” (743). Es probable que este pensil, identificado por Dámaso Alonso con el patio (de naranjos y limoneros) y el huerto de cipresales (1949: 372), aluda al recuerdo alegre de la infancia, a la que se contrapondría el doloroso presente de los “jardines de Occidente”.

Oriente y Occidente van de la mano en una Andalucía que es cruce de distintas culturas y crisol donde pueden fundirse varios paradigmas de jardinería. Con la esperanza de recuperar un día el edén de la infancia, Machado seguirá tirando del hilo simbólico del huerto sevillano incluso en años próximos a la muerte, como apunta Reyes Cano: “Sevilla, sobre todo su peculiar topografía, sus jardines, su luz y su aire, rebrotarán por entre los versos de *Campos de Castilla*, de *Nuevas canciones* o ya en el último trance de la vida, con un pie en el definitivo mar de la muerte” (1990: 487). Desde luego, se remonta a 1938 un soneto que, escrito en Rocafort, congrega todos los componentes del patio sevillano (fuente, limonero, cielo azul, sol) para recrear fielmente, como indica Antonio Sánchez Barbudo, “el recuerdo del jardín de su infancia” (1981: 465):

Otra vez el ayer. Tras la persiana,
música y sol; en el jardín cercano,
la fruta de oro, al levantar la mano,
el puro azul dormido en la fontana.
Mi Sevilla infantil ¡Tan sevillana!
¡cuál muerde el tiempo tu memoria en vano!
¡Tan nuestra! Aviva tu recuerdo, hermano.
No sabemos de quién va a ser mañana (824-825).

Jardín eterno, más allá de los cambios temporales marcados por las formas verbales (“Otra vez el ayer”, “No sabemos de quién va a ser mañana”, etc.) y jardín de la memoria, símbolo de la niñez, erigido como un baluarte contra el “corte frío” de la guerra, como explica Armando López Castro:

Se ha dicho con frecuencia, a propósito de este poema, que la experiencia de la guerra no acaba de ajustarse al recuerdo del jardín infantil. Y, sin embargo, su fuerza constitutiva hay que buscarla precisamente en el tiempo edénico del jardín, estado de inocencia natural, cuya característica sería la contemplación, e imagen cierta del hombre no escindido” (2004b: 297).

Evocado metonímicamente mediante “la fruta de oro” (824), es decir, el limón hacia el cual el yo lírico levanta la mano para cogerlo del árbol, el huerto “no es de verdad sino que pertenece a la ensoñación poética y cumple la función de paraíso perdido para siempre, el irrecuperable paraíso de la niñez obsesivamente alimentado hasta el final” (Reyes Cano, 1990: 490). El oro del sol y de los frutos del limonero, el “puro azul” (824) del cielo terso, reflejado en el agua del surtidor (a su vez, recuerdo lejano del “loto azul más puro” [742] de “La fuente” de unos veinte años antes), constituyen los ingredientes fundamentales para que el hermano Manuel pueda mantener viva la memoria de la ciudad natal (“¡Tan nuestra! Aviva tu recuerdo, hermano” [825]).

Pese a que la ecuación de huerto y claridad se mantenga estable con el paso de los años, dado que “la bendita ilusión dorada” de la niñez sigue “proyectada también hacia el futuro” (Alonso, 1965: 135), el “huerto claro” devendrá “sombrio” (549) en la época baezana. Mientras don Antonio recorre los campos de grises olivares, le llega el aroma de los cítricos del huerto, recuerdo convertido en “tema trágico, cuando el poeta contempla cortados los puentes imposibles del retorno, como aquel día en que, extranjero, vuelve, de la alta Castilla, a su patria” (Alonso, 1949: 369).

La “veladura”⁸² del huerto hispalense envuelve todos los jardines que recuerdan al poeta su Andalucía, incluso y sobre todo los del destierro levantino, cuando llegue la guerra “como un huracán / [...] a estos jardines de limonar” (830); el recuerdo del nido de la niñez se aviva tanto en el huerto de Villa Amparo (recordemos lo que dice Machado

⁸² Rogelio Reyes Cano define la “veladura” de Sevilla en estos términos: “Esa palabra — ‘veladura’ — la define el *Diccionario* de la Academia como ‘tinta transparente que se da para suavizar el tono de lo pintado’. Y lo que el gran poeta de Moguer quería decir con ella es que, por encima del fervor castellanista y regeneracionista de Machado, por encima de su declarada beligerancia ideológica y moral de signo krausista, en el hondón inconsciente de su personalidad más verdadera, hubo siempre un jirón de sevillanismo atemperador y relativizador de todas las extremosidades, una tintura de sutil humanismo que le acompañó hasta el final de sus días. [...] Nadie —y esto Machado lo sabía muy bien— puede librarse nunca de sus recuerdos infantiles, de sus particulares mitos ligados al espacio y al tiempo que se viven de niño. Ya lo decía su admirado Unamuno: ‘No sé cómo puede vivir quien no lleve a flor de alma los recuerdos de su niñez’. A flor de alma, es decir, en la primera capa de la íntima personalidad, puestos a aflorar al menor estímulo. Estos anclajes infantiles van retomando cuerpo y volumen, acrecentándose a medida que se anda a la vida. Y siempre se termina, inevitablemente, como nuestro poeta, con un papel arrugado en el bolsillo del viejo gabán en que se han escrito los últimos, los definitivos versos: ‘Estos días azules y este sol de la infancia’” (2001b: 147-149).

a propósito de las huertas valencianas: “Esto es hermoso, muy hermoso [...] Esto es como un poco de paraíso” [2208]) como en el jardín de la Torre Castañer, que le brinda sus veredas para dar algún corto paseo e incluso las hojas de sus eucaliptos cuando se queda sin tabaco.

La finca, situada a los pies del Tibidabo, queda retratada en las palabras de José Bergamín: “Jardín abandonado... Penumbra adormecida bajo un cielo radiante. Señorial abandono. Goteo en la piedra. Sombras. Morada misteriosa” (en Alonso, 2013: 68). El palacete catalán, con su jardín y las vistas al mar, es un remanso de paz en medio de los bombardeos; lo mismo fue para el poeta el chalé de l’Horta Nord, donde el agua de las acequias seguía discurriendo serena, mientras naranjos y limoneros florecían a pesar de los trágicos acontecimientos, de acuerdo con Monique Alonso: “Con todos estos elementos: el mar a lo lejos, los naranjos, los limoneros. El rumor del agua en la acequia que le recordaban su infancia sevillana. Villa Amparo aparecía el escenario idóneo para que el Poeta recobrara alguna fuerza” (ibíd.: 37). Están fechados en la primavera de 1937 unos versos que describen el jardín de una Valencia edénica, regada por el río Guadalaviar, como se le conoce al Turia en su primer tramo:

Ya es de noche en el jardín
—¡el agua en sus atanores!—
y solo huele a jazmín,
ruiseñor de los olores.
¡Cómo parece dormida
la guerra, de mar a mar,
mientras Valencia florida
se bebe el Guadalaviar!
Valencia de finas torres
y suaves noches, Valencia,
¿estará contigo,
cuando mirarte no pueda,
donde crece la arena del campo
y se aleja la mar de violeta? (827)

En este rincón paradisíaco Machado tiene la sensación de que la guerra está aparentemente “dormida”, aun a sabiendas de que lamentablemente no es así, como recuerda Alberti:

Su poesía y su persona ya habían sido tocadas de aquella ancha herida sin fin que habría de llevarle poco después hasta la muerte. [...] Desde los limoneros y jazmines —¡oh flor y árbol tan puros en su verso!— cercana, aunque invisible, la presencia del mar Mediterráneo, Machado veía contra el cielo cobalto las torres y azoteas de Valencia, bajo el constante moscardoneo de los aviones de guerra (1945: 55).

Al final del recorrido por los huertos de la infancia, los jardines modernistas y los parques viejos, queda demostrada la trascendencia del motivo en todo el corpus lírico de Machado (no solo en la primera etapa): desde el patio hispalense hasta la finca del último exilio en Rocafort, su poesía transita por los vergeles segovianos, el “Jardín de la Fuente” de las citas con Guiomar y el amplio desfile de los parques madrileños.

4.2. Huertos y jardines en el hipertexto machadiano

*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.*

Juan Ramón Jiménez
Arias tristes (1903)

El presente apartado examina los ecos de la amplia tradición literaria relativa al motivo del jardín y del huerto⁸³ —un lugar, como puntualiza Agnieszka Klosinska-Nachin, “nunca [...] gratuito e inocente” (2015: 190)— que registra la obra de Antonio Machado. El ejemplo más antiguo en la poesía del sevillano se remonta a la epopeya cidiana, en la

⁸³ Capaces de anular el tiempo entre sus siempre verdes paredes vegetales, estos lugares cercados conllevan una serie de semas a menudo interrelacionados (cerca, aislamiento, soledad, silencio, nostalgia, ensueño, tedio, abandono, decadencia, erotismo), todos ellos rastreables en muchos textos literarios, tanto autóctonos como extranjeros. Desde los jardines de la mitología (el de las Hespérides) y de la literatura clásica (el jardín de la ninfa Calipso, el de Alcínoo y el de Laertes en la *Odisea*) hasta el *hortus* horaciano y el jardín del sueño alegórico del *Roman de la rose*, el motivo del jardín transita por los vergeles del cancionero de Baena, el jardín abandonado del *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo de Cota y, como recuerda el propio Machado, el huerto de Fray Luis y la huerta de *La Celestina*.

cual, recuerda erróneamente el autor, el Cid Campeador regala “a Alfonso los huertos de Valencia” (494)⁸⁴. El huerto más fecundo para su creación, y en el cual empieza a coleccionar sus primeras rosas líricas, es, sin embargo, el de Pierre de Ronsard, uno de los poetas de *La Pléyade*. Aparte de los evidentes puntos de contacto, como veremos, entre el “olmo seco” y el “Bel aubépin verdissant”, la filiación con el autor de *Sonnets pour Hélène* se desvela en un alejandrino del “Retrato”, donde se le nombra directamente: “Adoro la hermosura, y en la moderna estética / corté las viejas rosas del huerto de Ronsard” (492). Si por un lado alude al nuevo rumbo de su *ars poetica*, Machado escoge el huerto como metáfora del corpus lírico de su predecesor, en el que crecen rosas “viejas”; el adjetivo hace referencia a los siglos interpuestos entre ambos autores, puesto que las rosas del francés, flores muy recurrentes en su obra, son “las de la juventud, ‘les roses de la vie’” (Díaz Arenas, 2000: 142).

Las rosas de la juventud y de la poesía son las que el maestro Darío ha ido recolectando, a su vez, en los huertos de Ronsard, lo que revela la doble deuda, tanto del sevillano como del nicaragüense, con los vergeles del renacentista galo:

Este noble poeta, que ha escuchado
los ecos de la tarde y los violines
del otoño en Verlaine, y que ha cortado
las rosas de Ronsard en los jardines
de Francia, hoy, peregrino
de un Ultramar de Sol, nos trae el oro
de su verbo divino (597-598).

Estas mismas flores se encuentran, una vez más, relacionadas con el amor de la juventud, también en el famoso huerto que, marco de la pasión mortal de Calisto y Melibea, revive en el poema-elogio enviado a Azorín desde el rincón baetano. Más allá del desfile de algunos célebres personajes literarios⁸⁵, lo que interesa destacar es la intertextualidad activada por el empleo del huerto como escenario del encuentro amoroso:

⁸⁴ La huerta cidiana se clasifica, por ser metáfora de riqueza y opulencia, entre los demás ejemplos asociados a su faceta productiva, todos ellos incluidos en el siguiente capítulo.

⁸⁵ El repaso abarca desde la doña Endrina del *Libro de buen amor*, cortejada por Don Melón, hasta la Dorotea, que, compartiendo su nombre (y el del amado, Fernando) con la protagonista de la novela interpolada en el capítulo XXVIII del *Quijote*, aparece en la obra homónima de Lope. La Dorotea lopesca, es, según deja entrever la mención de la alcahueta Gerarda, recreación de *La Celestina*. La medianera de Fernando de Rojas es anticipada, a su vez, por la figura de la trotaconventos, a la que don Melón, en el *Libro de buen amor*, pide ayuda para conseguir los favores de la joven viuda. Una intrincada red de conexiones literarias, resumida por Machado en pocas pinceladas: “¡Oh dueña doñeguila tan de mañana / y amor de Juan Ruiz a doña Endrina! / Las comadres —Gerarda y Celestina—. / Los amantes —Fernando y Dorotea” (592).

¡Oh dueña doñeguil tan de mañana
 y amor de Juan Ruiz a doña Endrina!
 Las comadres—Gerarda y Celestina—.
 Los amantes—Fernando y Dorotea—.
 ¡Oh casa, oh huerto, oh sala silenciosa!
 ¡Oh divino vasar en donde posa
sus dulces ojos verdes Melibea!
 ¡Oh jardín de cipreses y rosales,
 donde Calisto ensimismado piensa
 que tornan con las nubes inmortales
 las mismas olas de la mar inmensa! (592)

El citado fragmento sigue las pautas del *Pamphilus*, la comedia latina parafraseada íntegramente, en las estrofas 580-891, por el propio Arcipreste/Don Melón de la Huerta (en el rol de Panfilo) y la viuda doña Endrina de Calatayud (en el de Galatea). Por su parte, Machado alude indirectamente, así como lo hizo Azorín en *Castilla* (cfr. “Juan Ruiz, el arcipreste de Hita” [1969: 115]), al “amor de Juan Ruiz a doña Endrina”. Este amor, así como el de los protagonistas de *La Celestina*, tiene como epicentro el *locus intimus* del huerto, como sugieren los nombres de los personajes: doña Endrina (la dama), doña Rama (su madre) y don Melón (el galán), todos ellos “alusivos al reino de los frutos, como los que le promete la Trotaconventos a la viuda si acepta ir a jugar *pella* a su jardín” (Miaja de la Peña, 2014).

La referencia intertextual de más peso es la *Tragicomedia* de Rojas, que Azorín recrea en “Las nubes”, una de las estampas incluidas en su libro *Castilla*⁸⁶. La huerta de Calisto y Melibea cobra autonomía hasta llegar a convertirse en un personaje más en la obra, proporcionando el primer ejemplo de “dramatización de la Naturaleza que ofrece la literatura española” (Orozco Díaz, 1968: 87). En el cuento de Martínez Ruiz, los protagonistas viven casados, junto a su hija Alisa, en la casa solariega de Melibea, cuyo célebre jardín se esboza con tres gruesas pinceladas: el azul intenso del cielo, el verde de la vegetación y el blanco de las paredes encaladas. Destaca ya el contraste simbólico entre

⁸⁶ Dominique Akoa señala las diferencias más reseñables entre el ensayo-cuento de Azorín y el poema de Machado, que se presenta como una reseña del texto del alicantino: “La impresión del dolor [...] es más marcada en los textos de Azorín, que pone además de relieve la oposición entre la riqueza de la casa de Melibea y la indiferencia del hombre preocupado por sus sufrimientos morales. La emoción penetrante resulta contrariada en Machado, con las exclamaciones ‘¡Oh..., oh..., oh!’”. El cuadro es, pues, observación y silencio en Azorín, mientras es animado y da lugar a cierta dialéctica sobre la evolución de los tiempos en esta España ya, en el día de Machado, de ‘esperanza vana’. En relación con Azorín, el autor de *Campos de Castilla* utiliza su consabida técnica: la repetición de un poema a otro, de un vocabulario suyo y conocido del lector habitual de su obra. De ahí la pobreza del vocabulario de Machado, según la crítica anterior. Vemos además en los dos poemas, más trabajo astuto que inspiración profunda del autor” (1989: 144).

los cipreses siempre verdes y las efímeras rosas variopintas, a cuyo disfrute sensorial parece invitar la música de fondo del surtidor:

En el jardín, lleno de silencio [...] el agua de la fuente cae deshilachada por el tazón de mármol. Al pie de los cipreses se abren las rosas fugaces, blancas, amarillas, bermejas. Un denso aroma de jazmines y magnolias embalsama el aire. Sobre las paredes de nítida cal separa el verde de la fronda; por encima del verde y del blanco, se extiende el añil del cielo” (1969: 116-117).

Frente a las tres citas azorinescas relativas al ambiente doméstico (“La casa es ancha y rica” [ibíd.: 111]; “todo es paz y silencio en la casa” [ibíd.: 112]; “apartadas y silenciosas camarillas” [ibíd.]), donde el foco de la atención se pone en el ámbito cerrado de la casa, la más sucinta descripción machadiana aúna, en el mismo endecasílabo, espacios internos y externos (“¡Oh casa, oh huerto, oh sala silenciosa!” [592])⁸⁷. A diferencia del interior, donde se consuma la pasión meramente carnal de mozos y criadas, el huerto de cipreses, lirios y azucenas es el testigo de los románticos encuentros de los nobles protagonistas, ya que este es “su único mundo posible: la vida de ambos está allí” (Orozco Díaz, 1968: 99). En el citado texto de “Las nubes”, Azorín se muestra pródigo en detalles en la descripción de la huerta en la que, unos diez y ochos años antes, Calisto y Melibea consumaron su amor:

La huerta es amena y frondosa. Crecen las adelfas a par de los jazmineros; al pie de los cipreses inmutables ponen los rosales la ofrenda fugaz —como la vida— de sus rosas amarillas, blancas y bermejas. Tres colores llenan los ojos en el jardín: el azul intenso del cielo, el blanco de las paredes encaladas y el verde del bosque. [...] De la taza de mármol de una fuente cae deshilachada, en una franja, el agua. En el aire se respira un penetrante aroma de jazmines, rosas y magnolias. “Ven por las paredes de mi huerto”, le dijo dulcemente Melibea a Calisto hace diez y ocho años (1969: 113-114).

⁸⁷ Conviene aquí recordar, por la pertinencia respecto del motivo examinado y la referencia al huerto de Fray Luis, el pasaje de la carta de Machado enviada a Juan Ramón, fechada por Macrí en 1912 y por Gullón en 1913, donde el remitente alude a una sección de poemas conmemorativos que serían incorporados en la segunda edición de *Campos de Castilla*. En el marco de estos “Elogios”, entre los cuales promete incluir una composición para el amigo muguereño (promesa cumplida con “Mariposa de la sierra”), se incluye el citado poema inspirado en la publicación de *Castilla*, “este libro de Azorín, tan intenso, tan cargado de alma”, que reconoce haber “removido” su “espíritu hondamente” (1519). Y aún más interesante es la corrección de pruebas solicitada a Juan Ramón, al que consulta sus dudas ortográficas, a la vez que manifiesta su admiración por el autor de la “Vida retirada”, a pesar de transmitir incorrectamente la cita luisiana: “Mira tú si el verso *¡oh huerto! ¡oh casa!*, etc., no estaría mejor *¡o huerto! ¡o casa!*, siguiendo al maestro Fray Luis (*¡o monte! ¡o fuente! ¡o río!*), prefiriendo el *¡o!* afectivo al *¡oh!* admirativo. Son detalles que tienen su importancia” (1518).

No solo sobreviven, en el cuento azoriniano, los desafortunados amantes de la *Tragicomedia* de Rojas, sino que la historia de sus citas en el jardín de Melibea se repite cíclicamente, esta vez con la hija como protagonista, al igual que las nubes del título: “Sentimos mirándolas cómo nuestro ser y todas las cosas corren hacia la nada, en tanto que ellas —tan fugitivas— permanecen eternas” (ibíd.: 115). Alisa, que hereda los ojos dulces y verdes de la madre (recordados por Azorín; “Melibea, en todo pone sus dulces ojos verdes” [1969: 113], y por Machado: “¡Oh divino vasar en donde posa / *sus dulces ojos verdes Melibea!*” [592]), conoce a un joven que, bajo la mirada de Calisto, penetra en el jardín “todo agitado y descompuesto” (1969: 117) en busca de un halcón que se le ha escapado. En el “jardín de cipreses y rosales” (592), de acuerdo con la descripción machadiana, se encuentra Alisa leyendo un libro, mientras su padre está absorto en la contemplación del vaivén de las nubes en el cielo azul. Si el autor alicantino afirma que “las nubes son —como el mar— siempre varias y siempre las mismas” (1969: 115), el sevillano confirma “que tornan con las nubes inmortales / las mismas olas de la mar inmensa” (592). Metáfora del eterno retorno, Calisto las observa hasta que su mirada se desvía al jardín, donde el joven conquista a Alisa con las mismas palabras de alabanza que el padre de esta dedicó a Melibea en el marco simbólico del *locus intimus*.

Para retomar el hilo diacrónico de los textos con los que dialoga Machado, ahora toca dirigir la atención al huerto en la ladera de Fray Luis, escenario de la oda centrada en el elogio de la vida *retirada* frente a la *vida mundana*⁸⁸:

¡Qué descansada vida
la del que huye del mundanal ruido,
y sigue la escondida
senda, por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido! (2001: 83-84)

A este *locus amoenus* hace referencia una cuarteta que, compuesta durante la etapa final del destierro español, evoca el huerto del agustino, además de considerarse como la antesala de la despedida del sol y del azul de Sevilla:

⁸⁸ Plantado por la mano del agustino y vivificado por una fuente personificada, el huerto luisiano aparece como el emocionado descubrimiento de un puerto alcanzado tras el naufragio, donde puede experimentar una sensación de paz y sosiego, lejos de “los cuidados graves” (León, 2001: 86) de la vida. A este deleitoso *locus amoenus* se llega después de una dura navegación a través del alegórico “mar tempestuoso” (ibíd.: 85) de los trajines cortesanos y de las rencillas académicas. En consonancia con la “escondida senda” (ibíd.: 84) recorrida por los filósofos antiguos, la huida del mundo se puede asociar a la de los Padres del yermo. Fray Luis llega a trocar, de esta manera, la quintaesenciada descripción horaciana y garcilasiana en la realidad natural de un lugar *secreto*, estimado en la doble acepción de “recóndito, apartado” y de “oculto a la vista de los demás hombres” (cfr. Lapesa, 1976: 14).

Para ti la roja flor
que antaño fue blanca lis,
con el aroma mejor
del huerto de fray Luis (827).

Estamos ante un lugar familiar a todo lector, quizás inspirado en los jardines señoriales de la Torre Castañer, donde en junio de 1938 se halla refugiado el poeta, razón por la cual el huerto luisiano se convierte en metáfora de un doble aislamiento: en el jardín del alma, por un lado, y, por otro, en el huerto del *otium* intelectual. Tras buscar la soledad entre los elementos naturales, realzados emocionalmente por la cuádruple reiteración anafórica (“¡Oh monte, oh fuente, oh río! / ¡Oh secreto seguro, deleitoso! / Roto casi el navío, / a vuestro almo reposo / huyo de aqueste mar tempestuoso” [2001: 85]), el autor brinda “una de las más bellas descripciones paisajísticas de la poesía española” (Uría Maqua, 2012: 49)⁸⁹. El tópico de Horacio, ya previamente desarrollado en la *Égloga* II de Garcilaso, con su elogio a la dulce soledad experimentada al contacto con la naturaleza, serviría como modelo para el *beatus ille* de Fray Luis situado en la ladera de un monte, al reparo de las rivalidades, codicias y fastos palaciegos (“Del monte en la ladera, / por mi mano plantado tengo un huerto” [2001: 86]). La alusión al tapiz floral, regado por el agua de una fuente que lo deja pródigo en frutos (“[...] con la primavera / de bella flor cubierto / ya muestra en esperanza el fruto cierto”), reaparece, como eco de un verso rubendariano, en el huerto de Machado. Aquí la más genérica flora luisiana (“una fontana pura [...] / el paso entre los árboles torciendo, / el suelo de pasada / de verdura vistiendo / y con diversas flores va esparciendo” [ibíd.: 87]) queda suplantada por la alusión a una “blanca lis” y a una “roja flor”, ambas cargadas de valor simbólico: la lis, empleada en el símbolo heráldico, remite a los nobles orígenes de Federico de Onís, destinatario del poema; el color rojo de la otra flor, en cambio, hace un guiño a su filiación izquierdista, mantenida también durante la estancia neoyorquina, puesto que, “exiliado por su solidaridad con el Gobierno de la República, se vería obligado a multiplicar sus esfuerzos para encontrar acomodo a los escritores y profesores que habían tenido que exiliarse” (Ruiz Manjón, 2012: 413).

⁸⁹ El hipotexto de Fray Luis se cierra con la imagen del rector salmantino, que, coronado con la hiedra, símbolo de lealtad, y con el lauro, símbolo de gloria, aparece tendido bajo la sombra de los árboles de su huerto. En la última estrofa, el agustino compagina el goce de la naturaleza con el ejercicio lírico, al que aluden tanto el cultismo “plectro”, relacionado con la Antigüedad clásica, como la inmarcesible corona formada por la hiedra, “el premio con que Horacio esperaba igualarse a los dioses (‘me doctarum ederae praemia frontium / dis miscent superis’, Carm. I, I, 29-30)” (Lapesa, 1976: 16), y el tradicional galardón poético representado por el laurel. Se hace patente que del generalizado rechazo de las ambiciones mundanas queda excluida la gloria literaria, reflejada en el asiduo trabajo de lima de las obras luisianas.

Este remanso de tranquilidad, lejos de los conflictos de poder y del tenso ambiente bélico europeo, haría aflorar el recuerdo del huerto del agustino, en el que el fraile se refugiaba en busca de una rústica sencillez y de la soledad para poder concentrarse en su trabajo. Al margen de la vida cortesana hecha de vanidades, mentiras, envidias y lisonjas, basada en la caza infructuosa de méritos y favores, Fray Luis sugiere recorrer “la escondida senda”⁹⁰; esta es el mismo *secretum iter* que, cuatro centurias después, recorrerán los poetas-jardineros del fin de siglo.

Además de los de Darío, el sevillano transita por “los jardines del poeta” (757) de Moguer, de los que, según confiesa en la composición dedicada al “hombre que vive en un parque, que vive en un jardín” (Gullón, 1994: 31), se ocupa en calidad de “jardinero” especializado. Los versos machadianos, en los que hallan cabida la fuente, el ruiseñor y “todas las bellezas / del jardín resplandeciente” (Jiménez, 2007a:34) de Juan Ramón, parecen retomar, sin solución de continuidad, los temas de *Jardines lejanos*, manteniendo el *frisson* intertextual con el libro homenajeado:

El poeta es jardinero. En sus jardines
corre sutil la brisa
con livianos acordes de violines,
llanto de ruiseñores,
ecos de voz lejana y clara risa
de jóvenes amantes habladores (757).

Se puede apreciar cómo el poeta de *Soledades*, a su vez destinatario de la última de las tres secciones en las que se divide el libro (“Jardines Galantes”, “Jardines Místicos” y “Jardines Dolientes”), procura mantenerse fiel a la tónica de los “otros jardines” juanramonianos; mencionados en los versos 7 y 11, estos son definidos como “otros” precisamente porque pertenecen al nuevo poemario de 1904, salido al año siguiente de las *Rimas*:

Y otros jardines tiene. Los jazmines

⁹⁰ A diferencia del enfoque místico-religioso de la gran parte de la crítica, nos acogemos a la propuesta de Isabel Uría Maqua, perfectamente acorde con la lectura como huerto del alma y huerto de la labor poética machadiana. La fuente, de la que bebe el poeta, es la que dispensa los temas de la creación, puesto que riega el huerto lírico y lo cubre de flores, símbolo de los poemas juveniles que prometen frutos maduros, es decir, obras más elevadas; la brisa es el soplo de la inspiración y, finalmente, el propio huerto puede considerarse un *hortus deliciarum*, de acuerdo con la propuesta de la autora: “[...] me parece indudable que el huerto del poeta es una metáfora, no del estado espiritual alcanzado por fray Luis, sino de su creación poética de juventud; una creación que él consideraba venida del cielo e inspirada por Dios, la creación que fray Luis más apreciaba y admiraba [...]” (2009: 54).

añoran ya verbenas del estío,
y son lirás de aroma estos jardines,
dulces lirás que tañe el viento frío.
Y van pasando solitarias horas,
y ya las fuentes, a la luna llena,
suspiran en los mármoles, cantoras,
y en todo el aire solo el agua suena (757).

Además de la ecuación establecida entre la lírica y la jardinería, Jesús Ponce Cárdenas (2013: 341) detecta algunos indicios del tributo rendido a la poesía juanramoniana, como es el caso de la asociación musical de jardines con violines, donde cree ver, aparte de los ecos verlainianos, un guiño al íncipit de la colección del moguerense⁹¹. Machado elogia *Jardines lejanos*, libro considerado como una “obra madura y perfecta”, por su lograda mezcla de la vertiente francesa de los “violines” de Verlaine con la “suavidad” castellana de Bécquer:

Una tan fina sensibilidad como la de usted no existe, creo yo, entre poetas castellanos; tal dulzura de ritmo y delicadeza para las formas apagadas, tampoco. Suavidad de sonidos, de tonos, de imágenes, de sentimientos. Sedas marchitas o fronda mustia a través de un cristal algo turbio o a través de la lluvia. Usted ha oído los violines que oyó Verlaine y ha traído a nuestras almas violentas, ásperas y destartaladas otra gama de sensaciones dulces y melancólicas. Usted continúa a Bécquer, el primer renovador del ritmo interno de la poesía española, y le supera en suavidad (1465).

Y los elogios no acaban aquí. El sevillano dedica uno de sus poemas más tempranos (de junio de 1901) a transmitir, con unas pocas pinceladas, las sensaciones que le causó la lectura de *Ninfeas*, donde jardines y tristeza vuelven a darse la mano:

Un libro de amores,
de flores
fragantes y bellas,
de historias de lirios que amasen estrellas;
un libro de rosas tempranas
y espumas
de mágicos lagos en tristes jardines,
y enfermos jazmines,
y brumas
lejanas
de montes azules... (752)

⁹¹ Efectivamente, en el arranque del poema machadiano (“El poeta es jardinero. En sus jardines / corre sutil la brisa / con livianos acordes de violines”) se puede distinguir la música de los violines juanramonianos (“Esta noche los jardines / tienen plata y seda, en una / luz de fiesta; los violines / se han prendado de la luna” [2007a: 27]).

El poema discurre como una reseña lírica del libro, que, encabezado con el título sugerido por Valle-Inclán, rinde homenaje a la forma galicista de los nenúfares, las flores que tanta carga simbólica tienen en el Modernismo (cfr. Gullón, 1983: 31). La continuidad de imaginario y léxico de los jardines del primer Juan Ramón y del primer Machado, insinuada en la imagen de los “mágicos lagos”, probable alusión al juego de reflejos instaurado entre la obra lírica de ambos andaluces, se puede apreciar en la forma y en el contenido de la segunda parte del poema:

Un libro de olvido divino
que dice fragancia del alma, fragancia
que puede curar la amargura que da la distancia,
que solo es el alma la flor del camino.
Un libro que dice la blanca quimera
de la Primavera,
de gemas y rosas ceñida,
en una lejana, brumosa pradera
perdida... (752)

Los lugares crepusculares aquí descritos, repletos de rosas, lirios, jazmines mustios y, antes que nada, de la “flor del camino” con la que se identifica el alma finisecular, se definen con una gama terminológica que fluye como extensión natural del autor de *Almas de violeta*, de acuerdo con Gullón:

Basta esta primera estrofa para apreciar cómo Machado captó lo esencial: el libro es un jardín, y sus fragancias, tristes. Si los lagos son mágicos, su magia no basta para disipar la tristeza, ni la enfermedad insinuada en algunas flores. No es una crítica sino una reflexión y un reflejo. Los parques del Modernismo están invadidos por sombras crepusculares, y aun los “montes azules” de la lejanía son, más que piedra, bruma. El poema es un ejercicio de comprensión, y, viniendo de quien venía, no dejaría de halagar a Jiménez (1983: 36).

La retroalimentación de los dos poetas que, lejos de “la innoble chusma nutrida de la bazofia ambiente”, escogen trabajar “con [el] corazón” (1458), se puede apreciar en las redondillas de otro de los poemas que dedica don Antonio al amigo moguerense. Compuesto con ocasión de la publicación de *Arias tristes*, este pastiche mezcla los motivos de *Soledades* con la atmósfera decadente del primer Juan Ramón, donde vemos el borbollar del surtidor alternado con la melancólica melodía del violín:

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.
Solo la fuente se oía.
Después, se escuchó el acento
de un ocultó ruiseñor.
Quebró una racha de viento
la curva del surtidor (602).

Como destaca Macrì (940), se adivina aquí el tono de algunos de los “Nocturnos” del mogueño (cfr. el poema XXXV: “yerra una quimera blanca, / allá al lado de la fuente / donde llora y llora el agua [...] la noche es dulce y serena [...] no sé dónde, hay una música / melancólica y lejana” [2010a: 108-111]); además, Machado incluye dos versos tomados de *Arias tristes* (“El jardín tiene una fuente / y la fuente una quimera...” [(ibíd.: 97)]⁹²:

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 ruiseñor.
“El jardín tiene una fuente
y la fuente una quimera...” (602)

La melodía del violín va cediendo el paso al sollozar de la fuente en los últimos cinco versos, que, al recordar “el tono y el vocabulario de los poemas de Jiménez” (Martínón, 1998: 210), comunican una sensación de tristeza y soledad:

Calló la voz y el violín
apagó su melodía.
Quedó la melancolía
vagando por el jardín.
Solo la fuente se oía (602).

⁹² Podría ser interesante recordar la reconstrucción, a cargo de Rafael Cansinos Assens, de la visita que un grupo de jóvenes modernistas, entre los cuales figuran Villaespesa, Manuel y Antonio rinden a Juan Ramón, recién ingresado en la clínica del Rosario. El enfermo agradece el detalle declamando los versos de *Arias tristes* que Antonio incluiría en el poema a él dedicado: “Su atención se dirigía más bien a los Machado, sobre todo a Antonio, grave y discreto: ‘Sí, no está esto mal... Tengo un balcón con mirador sobre el jardín, donde los días de sol y las noches de luna, me embriago de ensueño y de oro y azul... Aquí me tratan bien... Francina cuida de que nunca falten aquí flores... Ya me ha traído las primeras violetas...’[...]. Leeré algo de mi próximo libro *Arias tristes* —y lee— Mi jardín tiene una fuente / y la fuente una quimera / y la quimera un amante / que se muere de tristeza... Otra vez Villaespesa exclama: ¡Admirable! ¡Sencillamente admirable! Antonio Machado dice: Tiene usted la flauta de Verlaine” (2005: 162-166).

4.3. Las auranciáceas: la *aetas aurea* de la infancia

*Limonar.
Momento
de mi sueño.*

*Limonar.
Nido
de senos
amarillos.*

*Limonar.
Senos donde maman
las brisas del mar.*

*Limonar.
Naranjal desfallecido,
naranjal moribundo,
naranjal sin sangre.*

*Limonar.
Tú viste mi amor roto
por el hacha de un gesto.*

*Limonar,
mi amor niño, mi amor
sin báculo y sin rosa.*

Limonar.

Federico García Lorca
Suites (1920-1923)

Las auranciáceas, unos de los símbolos botánicos más característicos de la poesía tradicional, hallan sus raíces mitológicas en el Jardín de las Hespérides, el suntuoso vergel donde las tres ninfas que le dan el nombre eran las encargadas de vigilar el “árbol de las manzanas de oro”. Capaces de otorgar la inmortalidad a quien los comiera, los frutos de este preciado árbol, recibido como regalo de bodas de Hera por parte de Gea, eran probablemente limones o naranjas, según se observa habitualmente en las representaciones artísticas. Las cálidas tonalidades de este frutal, situado en una localidad del lejano Occidente, donde los caballos portadores del disco solar reposan al llegar la noche, alumbran las *Soledades* y siguen proyectando su luz incluso en los versos más tristes de la guerra.

En el *hortus animae* machadiano campea el árbol custodiado por las hijas del titán Atlante a partir del poema titulado “La fuente”:

...La vieja fuente adoro;
el sol la surca de alamares de oro,
la tarde la cairela de escarlata,
y de arabescos fúlgidos de plata.

Sobre ella el cielo tiende
su loto azul más puro;
y cerca de ella, el amarillo esplende
del limonero entre el ramaje obscuro... (742)

La recreación visual de los limones va de la mano de la reproducción acústica del monótono llanto del surtidor, en cuyas aguas diáfanas se reflejan, o están en el fondo de la taza de mármol, los limones a los que nunca llega la mano ilusionada del niño. El desengaño experimentado al darse cuenta de que no puede alcanzarlos queda resaltado por la conversión simbólica del espejo acuático en cristal: si esto permite divisar los tesoros caídos en el surtidor, también alude al eterno fluir del agua, símbolo de la imposible recuperación del pasado.

Asociado con la *aetas aurea* de la infancia, el limonero aparece ya en el íncipit del “Retrato”, donde el poeta opta por la eliminación de la anécdota y reduce su vida a un par de datos reseñables: “Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla / y un huerto claro donde madura el limonero” (491). Infancia, patio sevillano y limonero, foco principal de irradiación de la “risueña luz” que, en los versos de las “Galerías” de 1904, ilumina el oscuro túnel del alma:

Yo he visto mi alma en sueños,
como un estrecho y largo
corredor tenebroso,
de fondo iluminado...
Acaso mi alma tenga
risueña luz de campo,
y sus aromas lleguen
de allá, del fondo claro... (755)

De los radiantes frutos del árbol de la vida, situado en el paraíso terrenal de la niñez, procede también “la clara luz risueña” (486) a la que alude el primer fragmento de “Renacimiento”, esa luz que brinda calor y dona “vida nueva” a un sujeto lírico distante y apático. Más que en una resurrección, la *vita nova* consiste, al igual que la dantesca, en el rejuvenecimiento de su alma vieja, la cual, de regreso al cálido regazo maternal, vuelve a sentirse “niña”, según comenta Javier Herrero:

La *vida nueva*, claro está, es la *infancia*, y comprende, en cuanto tal, referencias poéticas a un PARAÍSO PERDIDO (*perdido ahora*, es decir, en el tiempo presente en el que el poeta recuerda su niñez) que corresponde a sus años infantiles en el palacio de las Dueñas, de Sevilla, mitificados ahora por la imaginación poética y constituidos en arquetipo de existencia *celestial*. Ese PARAÍSO está iluminado por una *clara luz risueña* cuya fuente (su Sol) es la presencia amorosa de la MADRE, arquetipo a su vez del AMOR TRASCENDENTE, que se manifestará en una serie de presencias amorosas a lo largo de su obra, pero todas ellas cobrando su sentido de esta primera revelación, de esta epifanía maternal (1975-1976: 576).

Grabado en el azulejo vidriado de las Dueñas para recordar la efeméride del nacimiento del poeta, el limonero no es el simple símbolo tradicional de la cara agridulce del amor, con sus promesas y sus desengaños, su confiada entrega y sus dudas angustiosas. El suyo no es un limonero cualquiera, procedente de cualquier huerto mediterráneo, sino *el* limonero, su “amor niño” (1983: 44) por decirlo con las palabras del Lorca de “El jardín de las morenas”⁹³.

Cultivado masivamente a partir de la conquista árabe y extendido por toda la costa mediterránea, donde se planta para el consumo propio y de exportación, el limonero encuentra las condiciones más idóneas para prosperar (altas temperaturas y suelo rico en magnesio) en Andalucía; a esto se debe que España, junto a Turquía y Estados Unidos, figure entre los países más importantes de su producción. Y justo a Andalucía regresa Antonio, en compañía de Manuel, en busca de la luz del limonero, a la altura de 1903. Los dos hermanos quieren volver a pisar, como lo hacían de niños, las losetas de cerámica vidriada de las Dueñas y recordar, entre yeserías renacentistas y plantas aromáticas, los años en los que estuvieron correteando por ese mismo patio. Ya casi treintañero, “el poeta visita el patio de la casa en que nació”, como reza el título originario de una de sus composiciones más famosas, inspirada con toda probabilidad en aquella excursión

⁹³ Además del poeta granadino, también Cernuda define el limonero como su “amor primero” en el poema “Tierra nativa”, donde expresa la nostalgia por la luz sevillana y el árbol de limones, en línea con la identificación, tan machadiana, de sueños y recuerdos: “Es la luz misma, la / que abrió mis ojos / [...] El encanto de aquella tierra llana, / extendida como una mano abierta, / adonde el limonero encima de la fuente / suspendía su fruto entre el ramaje. [...] / Raíz del tronco verde, ¿quién la arranca? / Aquel amor primero, ¿quién lo vence? / Tu sueño y tu recuerdo, ¿quién lo olvida, / Tierra nativa, más mía cuanto más lejana?” (1981: 207). Dicho sea de paso que, debido a la similitud en la forma de abordar el motivo y al valor simbólico a él asignado, la planta de limones machadiana es la probable fuente de inspiración del limonero de Eugenio Montale, cuyas “ramas amigas” brindan también a los pobres su pequeño tesoro: “Aquí de las entretenidas pasiones / milagrosamente calla la guerra, / aquí también a los pobres nos toca nuestra parte / de riqueza / y es el olor de los limones” (2000: 24).

realizada para recuperar el estado de felicidad que se puede volver a sentir única y exclusivamente dentro de aquel huerto y al lado de aquel árbol en concreto:

El limonero lánguido suspende
una pálida rama polvorienta
sobre el encanto de la fuente limpia,
y allá en el fondo sueñan
los frutos de oro... (432)

La constelación dorada del limonero irradia esa “luz de jardín” (448) que, en palabras de su hermano José, “ciega de puro esplendor en el recuerdo del poeta, así como todas aquellas impresiones de la infancia, que toda una vida no logrará borrar en él” (1999:17). La excursión a los escenarios de la infancia tiene lugar durante los primeros meses de 1898, de acuerdo con la propuesta de Macrì (847). Sánchez Barbudo, en cambio, al no poder explicarse la exclusión del poema de la primera edición del libro, lo fecha hacia finales de 1902 o comienzos de 1903, como fruto de una segunda estancia en Sevilla (no documentada) o bien como elaboración del originario borrador (1981: 34).

La mirada del poeta se detiene a contemplar extasiada la rama que, inclinada y cubierta de polvo, se refleja en las aguas del surtidor; sucesivamente se desplaza hacia los frutos sumidos en un estado de ensoñación, como explica Domingo Yunduráin:

[...] los frutos no solo son de oro, sino que además tienen capacidad idealizadora. Otra posible interpretación sería que los frutos son soñados por el mismo Machado, y lo expresado es la proyección de su experiencia en los frutos. Pero de cualquier forma que esto sea, lo indudable es que el poeta valora los frutos como algo esencial para su vida, a pesar de que puedan ser amargos. Constituyen también la única posibilidad de recobrar, si las alcanza, las ilusiones —recuerdos soñados, idealizados— que se han perdido (1975: 178).

El sueño de los frutos, correspondiente al mismo sueño vigilante del sujeto lírico, se reproduce fónicamente por medio de la nasal situada en posición posnuclear, con la función de caja de resonancia y prologación de la vocal acentuada que la precede (cfr. “lánguido”, “suspende”, “polvorienta”, “encanto”, “fuente”, “limpia”, “fondo”). Machado confiere a los engañosos tesoros fabricados a su medida, cuya simetría rítmica queda reforzada por el empleo de la partícula “can”, colocada en ambos casos antes de las sílabas acentuadas (“alcanzar” y “encantados”), la capacidad humana de soñar, con toda la carga freudiana de manifestación de los deseos subconscientes que esta actividad

lleva implícita⁹⁴. Y, como ya hemos dicho anteriormente, esta “somnolencia” recurrente en el Machado dotado del “don preclaro de evocar los sueños” (487) se activa en busca del *gnóthi seaytón*, operación llevada a cabo a partir de recuerdos soñados como forma de comprensión (tanto del mundo externo como del íntimo). A este (auto)conocimiento se puede llegar, según puntualiza Machado en varias ocasiones, “recordando / del pasado soñar los turbios lienzos” (ibíd.), en línea con el intuicionismo bergsonian, según el cual el estado de sueño consciente coincide con la recreación simbólica de una determinada experiencia emocional⁹⁵. Este proceso se desarrolla, en los versos del poema VII, a través de una estructura tripartita: presentación visual de la escena real, con el limonero al lado de la fuente en una tarde de primavera; introducción del poeta empeñado en una búsqueda que, si bien algo imprecisa al comienzo, se hace más concreta con la mención del estímulo olfativo de las plantas aromáticas maternas; reconstrucción exacta del recuerdo, con su localización y temporalización específicas, siendo estas el pretexto para activar la que Jorge Camacho define como “una isotopía proustiana”:

El poema consiste en un proceso de recordación “proustiana”, cuya estructura aparece apoyada en tres momentos claves: primero, la presencia (el ser) del mundo objetivo que produce un estímulo; este momento se manifiesta en el poema con una expresión cuya repetición y variantes denotan la estructura (“Es una tarde clara...”), segundo, por la acción de recordar, en proceso de interiorización (“Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara...”) y tercero, se da categoría de conocimiento esclarecedor al recuerdo (“Sí, te conozco, tarde alegre y clara...”) (1977: 77).

La polvorienta rama del limonero (cargada negativamente) se queda suspendida ante los ojos de los lectores como símbolo de la dejadez del hablante lírico; su indolencia contagia el somnoliento languor del árbol, situado sintáctica y topográficamente en lo alto

⁹⁴ El poeta proyecta sus propios sueños en la ensoñación de los limones personificados, los cuales “sueñan” a su vez, así como soñarán los roquedales castellanos de “Campos de Soria”: “¡Campos de Soria / donde parece que las rocas sueñan, / conmigo vais!” (515). Lo que aquí se evoca es un estado onírico a medias, cuya definición podría resumirse en el oximórico “insomne sueño mío” (551) del poema CXXVII, donde se presenta como fruto de un *feedback*: por una parte, el espíritu vierte esta “somnolencia” sobre los objetos de la naturaleza mientras que, por otra, “también él la ha bebido en esos pueblos y paisajes [...], que parecen dormir un sueño de piedra, de siglos y de fantasmal luminosidad” (Camacho, 1969: 169).

⁹⁵ El mundo de los sueños, con su peculiar mecanismo de transformación subjetiva de la realidad, resulta a menudo intercambiable con el mundo externo, como apunta William Barnstone: “Cuando Machado habla del sueño [...] aclara que no se trata de un saco de sorpresas freudianas del cual el poeta puede extraer toda suerte de imágenes surrealistas, ni tampoco de un sueño evocado tras el despertar. [...] Vemos, pues, cómo en la poesía de Machado el sueño se produce premeditadamente y en estado de vigilia. Su sueño es una ilusión consciente en la cual la realidad es transformada por la imaginación a la vez que se recurre a la subconsciencia y se recuerda lo olvidado. Machado apprehende el mundo a través del sueño [...]” (1964: 128).

de la escena, frente a los frutos dorados (calificados positivamente) en la parte de abajo del cuadro. Se aprecia una oscilación temporal entre la juventud-primavera, por un lado, y la vejez-otoño, por otro, como explica Michael Predmore: “El fruto no es completamente asequible, la estación no es exactamente primavera, porque, aunque parezca paradójico, el niño no es completamente joven” (1981: 16).

El estado abúlico del poeta queda reforzado gracias a la red aliterativa, construida alrededor de los adjetivos “lánguido” y “pálida”, equivalentes tanto semántica como fónicamente, ya que ambos tienen la primera sílaba acentuada en la misma vocal y en la misma postónica interna. El esdrújulo “lánguido” obliga al lector a ralentizar el ritmo, acelerado gracias al acento en la cuarta posición del sintagma anterior (“El limonero”), lo que refuerza el contraste entre el rápido impulso del “limonero” y la suspensión de la “rama” del verso siguiente. Ambos elementos, el limonero dinámico (que empuja hacia adelante) y la rama inmóvil (sólidamente anclada en el centro del verso y en perfecto equilibrio entre la pareja de adjetivos “pálida” y “polvorienta”), se mantienen unidos gracias al encabalgamiento, antes de confluir en la imagen compartida del reflejo del agua (cfr. Morelli, 1994: 609)⁹⁶.

El poeta presenta un referente concreto y tangible del paisaje, pero que, al mismo tiempo, aparece envuelto en un halo mágico, evocado por el sema presente tanto en “el *encanto* de la fuente limpia” (432) como en “los frutos *encantados*” (433), de acuerdo con Camacho: “Esta dimensión espiritual se vierte [...] sobre los objetos, tocándolos de una especial irrealidad y encantamiento que los coloca fuera del tiempo. Las cosas sueñan un extraño sueño interno” (1969: 168). Debatido entre el “espera” (la esperanza de la

⁹⁶ Para explicar la relación fónica, métrica y semántica entre los elementos de estos primeros cinco versos (“El limonero lánguido suspende / una pálida rama polvorienta / sobre el encanto de la fuente limpia, / y allá en el fondo sueñan / los frutos de oro... [432]”, Camacho se acoge a la teoría de los tres *couplings* o “emparejamientos” que los rigen: “El primer *coupling* (vocales acentuadas con margen posterior nasal), que se inicia con la palabra ‘lánguido’ (ya de por sí bastante motivada por el efecto retardatorio de la nasal [...] supone una reiteración fónica de esta misma palabra. Hay dos vocales más con el mismo margen que, sin formar *coupling*, favorecen el efecto (‘allá en el fondo sueñan’). El encabalgamiento del primer verso (‘suspende’) favorece este efecto retardatorio y a la vez motiva el sentido de la palabra. El segundo *coupling* (aes acentuadas junto con el *coupling* de posición paralela por equivalencia fónica y semántica a la vez de ‘lánguido’ y ‘pálida’) produce un doble efecto. Por un lado las aes motivan el sentido de ‘pálida’; aes que se repiten inmediatamente en el sustantivo ‘rama’. [...] En todo caso, lo importante es que ‘pálida’ destaca intensamente la ‘a’. El otro efecto lo constituye el carácter esdrújulo del adjetivo que repite fónicamente a ‘lánguido’, agregando además una nota nueva a la calificación negativa de esta parte. Estas aes acentuadas en los tres primeros versos, preceden a una e (la del próximo acento rítmico), de manera que invierten la rima asonante en e-a [...]. El tercer *coupling* [...]: vocales posteriores acentuadas dan un efecto de profundidad que repiten el tono vocálico de ‘fondo’. A este efecto de profundidad contribuye la cesura violenta del quinto verso y la distribución sintáctica de la oración que conforma esta subdivisión, que además, a dicho efecto, agrega el del reflejo, de acuerdo como lo expresa el significado: esta oración invierte el orden sintáctico de los términos de la primera [...]” (1977: 89).

esfera emotiva) y el “nunca” (el desistimiento del intelecto), cruza Antonio el patio andaluz en busca de “una ilusión cándida y vieja” (432); eso es, una ilusión aún no contaminada por los desengaños de la edad adulta, y a la vez lejana, perteneciente a un momento pasado, distante en el tiempo. Esta ilusión se encuentra en la pulpa jugosa de los frutos del limonero que, a partir de la edición de 1907, pasa a ser el único protagonista arbóreo del íncipit, tras tachar el musgo y la higuera de los dos versos de apertura (cfr. “El suelo es piedra y musgo; en las paredes / blancas agarra desgreñada higuera” [847]):

Que tú me viste hundir mis manos puras
en el agua serena,
para alcanzar los frutos encantados
que hoy en el fondo de la fuente sueñan... (433)

A la hora de intentar cogerlos, el poeta no tardará en darse cuenta de que los limones, en realidad, no flotan sobre el agua y tampoco están depositados en el fondo de la taza. Lo que ve no es nada más que su reflejo, tal y como interpreta Daniela Capra:

Los dorados limones, como doradas y bellas ilusiones, están cerca de la fuente, y una rama del árbol está “suspendida” sobre ella; toque vagamente impresionista, que da una dimensión de irrealidad a esta “pálida rama polvorienta” que parece no apoyar en tierra firme, sino fluctuar entre cielo y fuente. Los limones están en la fuente, o sea en el tiempo pasado, o bien parecen estarlo, y entonces la superficie del agua es un espacio que permite la reflexión, como en un espejo, de las ilusiones. Espacio —espejo metafórico y simbólico a la vez, reflejando el ayer con sus sueños y deseos o, mejor dicho, las ilusiones del ayer en lo actual [...] (2003).

En un continuo fluir y refluir entre el ayer feliz y el hoy desconsolado, cuyo canal comunicante es el agua del surtidor, aparece una y otra vez la rama del limonero reflejada en el espejo de la fuente, con la que dialoga el visitante del parque de la pieza VI, retratado mientras observa el hesperidio en el culmen de su maduración:

[...] Del rubio color de la llama,
el fruto maduro pendía en la rama,
lo mismo que ahora. ¿Recuerdas, hermano?...
Fue esta misma lenta tarde de verano.
—No sé qué me dice tu copla riente
de ensueños lejanos, hermana la fuente.
Yo sé que tu claro cristal de alegría
ya supo del árbol la fruta bermeja;
yo sé que es lejana la amargura mía
que sueña en la tarde de verano vieja (431).

La aparente ambigüedad del poema podría llevar a suponer que la “fruta bermeja” procede de los mirtos, descritos con el follaje extendido sobre el agua de la fuente (“sombreaban los claros cantares / que escuchas”) y con unas bayas pruinosas de un color más cercano al bermejo del fruto aquí mencionado. Esta hipótesis quedaría descartada, sin embargo, si nos remontamos a la primera edición de la pieza. Desde luego, la referencia a la tonalidad dorada (“[...] Del árbol obscuro / el fruto colgaba, dorado y maduro” [845]) de la primera entrega confirmaría la aparición habitual del frutal de la infancia y la lectura de “bermejo”, antes que como la variante común de “rojo” (generalmente semioscuro y fuertemente saturado), según la menos frecuente acepción de “rubio”. De esta forma el fruto tiene que ser un limón o, en línea con el análogo valor simbólico de las auranciáceas machadianas, una naranja, a la que remite el color bermejo del fruto orondo, de acuerdo con la simbología positiva señalada por Domingo Ynduráin: “La misma significación simbólica que las leyendas tienen los frutos —limones o naranjas— que cuelgan sobre la fuente, y, al reflejarse sobre el agua, son asimilados por la fuente, se funden en ella” (1975: 177).

El proceso de asimilación del limón por la fuente tiene lugar en una “clara tarde, triste y soñolienta” (431), en una tarde de pleno verano que recuerda, a pesar del cambio estacional, la tarde primaveral de la pieza VII, en la que también el fruto se funde con el agua del surtidor. En este poema vemos superponerse el momento pasado (“tú me viste hundir mis manos puras”) con el presente de la enunciación (“hoy en el fondo de la fuente sueñan”), con el resultado de que recuerdo y realidad se fusionan en un compartido marco temporal de previa ilusión y posterior desengaño. Cuando el poeta respira los efluvios de “ese aroma de ausencia” (433), despierta su deseo de alcanzar los limones, reflejo de “una suerte de profunda insatisfacción amorosa y vital” (Correa Ramón, 2006: 216); y esta eterna insatisfacción nunca llega a disiparse, puesto que los frutos son inalcanzables de antemano. Cada vez que el poeta intenta agarrarlos, se lo impide el cristal del agua que, interpuesto entre el ayer y el hoy, le desvela que la superficie acuática es, sí, transparente, pero a la vez impenetrable.

La desilusión experimentada es tan intensa que se convertirá en abierto anhelo, confesado en una soleá bastante tardía, de no volver a tener delante de su vista el fruto prohibido del edén hispalense. Solo la imposibilidad de verlo podrá ahorrarle el suplicio de Tántalo al que le somete el paso del tiempo:

Porque más vale no ver
fruta madura y dorada

que no se puede coger (782).

En la versión originaria del poema XLV, publicado en *Helios* (1901), halla cabida, junto con el limonero (“¡senda de limoneros [...]!” [861]), su hermano botánico el naranjo. En una soporífera tarde veraniega, “el sueño ingrave” del sujeto lírico se parece a un “río luminoso”, cuya luz alumbra los frutos del “naranjo en flor” (460), el único hesperidio que sobrevive en la edición de 1903.

Los naranjos, que dan color a las orillas del Guadalquivir y prestan su nombre al patio de la mezquita cordobesa, tienen un porte más redondeado que los limones (“frutas redondas”), pero se suman a la misma simbología de la alegría infantil, como describe la escena de júbilo de los alumnos al final de la jornada escolar:

La plaza y los naranjos encendidos
con sus frutas redondas y risueñas.
Tumulto de pequeños colegiales
que, al salir en desorden de la escuela,
llenan el aire de la plaza en sombra
con la algazara de sus voces nuevas (429).

Los niños corretean, gritan y juegan al escondite, lo que trae a la memoria del poeta la misma sensación de libertad al salir de aquella prisión de monotonía y aburrimiento, entre los naranjos de una plaza sevillana. Estos árboles impactan por su masiva presencia en la ciudad, por el olor a azahar desprendido durante los meses primaverales y por la gran cantidad de sus frutos, cuyo sabor amargo no permite que sean comestibles en su forma natural. Desde la ingenua mirada del niño, los frutos antropomorfizados parecen casi esbozar una sonrisa (“los naranjos encendidos / con sus frutas redondas y risueñas” [ibíd.]), como detalla Predmore:

Finalmente podemos notar la atracción de estos naranjos encendidos, llenos de colorido, vivos, risueños, seductivos. Son imágenes edénicas, bellos recordatorios de ese mundo perfecto perdido [...]. La significación especial de las naranjas es que ellas están presentes cuando los niños están ausentes y luego ausentes mientras los niños están presentes, creando el efecto de un espejismo. Ellas claramente dominan la plaza que las contiene. Están vivas, encendidas, parecen hacer señas seductivamente, y los niños están atrapados en la escuela. El instante en que ellos finalmente escapan de su encierro, las naranjas desaparecen misteriosamente, se desvanecen inadvertidas en la oscuridad y las sombras de la plaza (1981: 85-86).

Mientras deambula por los rincones de una ciudad aparentemente muerta, con una evidente antítesis entre la luminosidad esperanzada de los naranjos y la rarefacta atmósfera de las interminables tardes del verano del sur, el poeta adulto va buscando, en medio de las “voces nuevas”, un pedazo del alma desenfadada del niño de ayer:

¡Alegría infantil en los rincones
de las ciudades muertas!...
¡Y algo nuestro de ayer, que todavía
vemos vagar por estas calles viejas (429)

Introducidos con el artículo determinado, típico sello machadiano para transmitir la familiaridad de unos lugares reivindicados como suyos “por derecho de invención y rememoración” (Gullón, 1987: 20), la plaza y sus naranjos vienen a representar el mundo despreocupado de la “alegría infantil”. Y, si se trae a colación toda la carga simbólica implícita en la alusión a las “ciudades muertas” (429), ya está servido el debate entre la vitalidad de los frutos “risueños” y el ambiente estático del parque viejo y/o de la ciudad muerta. Al ambiente sombrío de las “viejas ciudades españolas”, cuyas calles desiertas solía recorrer Mairena-Machado “a las altas horas de la noche, turbando el sosiego de los gatos, que huían espantados al verlo pasar” (2110), ponen una nota de color y de jovialidad estos símbolos de la edad dorada, de acuerdo con la lectura de Miguel Ángel Lozano Marco: “Más que un poema de esperanza es, tal vez, un poema de consuelo. Pero esa alegría, evocada y presente, habita en el espacio fatal de la ciudad muerta” (1990: 469).

Alegría infantil y naranjos encendidos, por un lado, una ciudad muerta y calles viejas, por otro. El juego dialéctico entre esperanza y desesperanza, presencia y ausencia, ilusión y desengaño se vuelve a reflejar en el contraste entre el protegido recinto del limonar y, como ya vimos anteriormente, el “bronco gruñir” (476) de un abejorro. Aparecido por debajo del musgo o de las piedras donde habitualmente vive, el molesto insecto infiltra, en medio del alborozo infantil, la tonalidad discordante del *horror vacui*, del miedo a la nada heideggeriana y a la ausencia de sentido de la existencia. Mairena tiene claro que el reino de la edad dorada se encuentra ahí donde crecen “los jardines del limonar” (2035). Es así como nos enteramos de que su maestro cedió “al encanto bobo” de amar estos jardines, con todo lo que de ternura maternal y de nostalgia entraña su aroma a limón maduro, hasta el punto de no dudar en contestar a la pregunta relativa a su efectiva identidad (“¿Qué jardines son esos?”) y de hacerlo incluso una segunda vez: “los jardines del limonar” (ibíd.).

Estos jardines se hallan poblados por los mismos cítricos incluso en los años turbulentos de la guerra, cuando su áurea luz (“de oro”) vuelve a resplandecer con la misma nitidez de los poemas aurorales, con toda la carga simbólica activada por la referencia al metal precioso, recuperado en la expresión lexicalizada de la “edad dorada”, que justifica el título escogido para encabezar el presente apartado. Hacia esta *aetas aurea* va guiando al poeta, como se ha dicho, la estela del limonero, representado, en la canción que inaugura la primera serie dedicada a Guiomar, con una sucesión de imágenes de luz:

No sabía
si era un limón amarillo
lo que tu mano tenía,
o el hilo de un claro día,
Guiomar, en dorado ovillo.
Tu boca me sonreía.
Yo pregunté: ¿Qué me ofreces? (726-727)

Se pregunta el hablante qué puede haber detrás del limón procedente de la huerta de la amada o quizás sacado del fondo del surtidor de las Dueñas, en línea con la reencarnación de un pasado en proceso de actualización, como puntualiza Ricardo Gullón:

El limón es tiempo, pleno o vacío, ausencia, albor, amor otra vez. Ya no es imagen sino símbolo del vivir esperanzado y del amor, que en la canción siguiente creará para los amantes el recinto secreto —“jardín de un tiempo cerrado”—, símbolo del espacio inventado para el amor, espacio donde canta “un ave insólita”, no menos simbólica ni menos capaz de sugerir con su canto la singularidad del amor (1970: 263).

¿Es la promesa de un amor verdadero el limón que Guiomar regala a aquel niño que, en una tarde “casi de primavera” (433) de hace muchos años, tendía la mano para coger su “copia en el agua dormida” (727)? ¿O lo que le ofrece la amada es solo el fruto amargo de un paraíso perdido, que adquiere la forma de la “dorada ausencia encantada” de una tarde de su adolescencia? Ahora sí que estamos ante un ovillo de dudas, un ovillo enrollado con los filamentos de los caóticos interrogantes planteados según el desordenado flujo de conciencia del enamorado escéptico y desorientado, de acuerdo con Francisco Morales Lomas:

El amor siempre engendra dudas. En los amantes nunca hay seguridad. Existe como un miedo ancestral a dejar de ser centro de ese objeto amoroso. Y, Machado, quizá en estos comienzos duda. Y ante esa incertidumbre el poeta equilibra en su balanza de oscuridad dos términos: “limón amarillo” y “claro

día”. Una antítesis en cuyas representaciones confiere el sentido de lo negativo y lo positivo asociado a esta imagen pictórica del día (resolución de amor) o el amarillo del limón (muerte de amor). [...] Y las preguntas se suceden con frenesí, porque el escepticismo es el manjar de los amantes. Y asociado a la semántica textual del tiempo engendra con el adjetivo vano un nuevo desiderátum del amor: ¿acaso en lugar de fruto, no pudiera ser este amor “tiempo vano de una bella tarde yerta”? (2014: 3-4)

Probablemente la ofrenda tiene lugar en el bautizado como “El Jardín de la Fuente”, por la costumbre de reunirse cerca del surtidor que se halla próximo al banco de piedra, apodado como “El Banco de los Enamorados”. Se difuminan los confines entre el mundo del sueño y el de la vigilia en esta especie de “tercer mundo”, la citada expresión con que encabezaría Pilar su obra teatral, y que el poeta emplearía más de una vez en su correspondencia epistolar con ella⁹⁷.

El enamorado se queda dudoso ante aquel enigmático fruto que, como un ovillo luminoso (con el misterio del tiempo oculto entre sus hilos), se desenrolla para regresar hacia el *hortus animae* del ayer. Y este puede ser tanto el huerto de la desilusión, en el que entablaba diálogos con las tardes de primavera, como el huerto de la ilusión, en el que tendía sus manos puras para coger los frutos de oro. El enamorado no está convencido, por tanto, de que la ofrenda de Guiomar sea realmente tan desinteresada como parece, lo que se comunica a través de las preguntas sin respuesta y del inquietante imperfecto que abre el poema (“No sabía”). ¿Es un limón de la huerta o es simplemente luz, lo que tiene la amada entre las manos? ¿Es una ilusión de amor o un sentimiento auténtico? Y, en caso de ser real, ¿puede durar o se quedará en un encaprichamiento superficial y pasajero? El poeta se plantea la posibilidad de que, quizás, el centelleo dorado del fruto pueda ocultar solo una esperanza estéril y manifiesta su incertidumbre a través de una serie de contrastes entre lo yerto y lo luminoso, en una tensión acentuada

⁹⁷ Más allá de las suposiciones hermenéuticas, también es interesante abrir un paréntesis para advertir, en este jardín, la presencia de una especie arbustiva propia de la región mediterránea, ideal para fijar laderas y arbolar paseos con finalidad puramente estética: “Un ave insólita canta / en el almez, dulcemente, / junto al agua viva y santa, / toda sed y toda fuente” (727). Llama la atención que esta única mención al almez (resistente a las altas temperaturas y capaz de crecer incluso entre rocas, barrancadas y laderas pedregosas) tenga lugar cuando el entonces profesor en Segovia (y viajero habitual en tren a la capital) ya esté familiarizado con la vegetación madrileña y castellana. Sorprende que sus amplios conocimientos geomorfológicos de esta zona le lleven a incluir, entre la gama arbórea habitual de parques y jardines, una de las ulmáceas menos populares. De hecho, estamos ante una especie acostumbrada a soportar terrenos secos y pobres en nutrientes, además de ser muy exigente en cuanto a sus necesidades lumínicas. Sobre este árbol insólito en el corpus machadiano canta una también “insólita” ave, que Sánchez Barbudo se inclina a identificar con el pavo real presente en aquellos jardines (1981: 424); en cambio, Morales Lomas la ve como reencarnación del “propio poeta metamorfoseado en su propia tautología creadora” (2014: 4).

por la alternancia entre el tiempo de la plena realización (“tiempo en fruto”) y un tiempo efímero (“tiempo vano”).

Un elaborado armazón de metáforas se despliega, como se observa, a partir del limón que, ofrecido al enamorado como el tesoro del amor correspondido, es un tópico, junto a la naranja, de la literatura amorosa popular. De las naranjitas valencianas que tira al galán la niña de *El bobo del colegio* de Lope al limón lanzado por la dama del soneto de Luis Carrillo Sotomayor (cfr. Devoto, 1974: 415-418), se aprecian numerosos ejemplos en los que se suelen arrojar cítricos al enamorado⁹⁸; en este caso se trata de un limón brindado con generosa ternura, de la misma forma en la que, en un conocido poemilla de Gil Vicente, la virgen recoge limones para darlos al amado.

Superpuestas y encastradas una dentro de la otra al igual que cajas chinas, se suceden varias imágenes a partir de la evocación del fruto concreto, como apunta con Gullón: “El limón es el término real de una primera imagen en la cual el término imaginario, ‘dorado oville’, funciona a su vez como término real de un duplicado término originario, ‘claro día’, que también es a la vez término real de otro imaginario, amor, expresado por la implicación en la boca sonriente de la amada” (1970: 263). Símbolo de símbolos, un amor real (de Guiomar) que esconde dentro de su caja el amor idealizado (de Leonor); este a su vez guarda, en una caja aún más pequeña, el amor maternal, del que procede el halo de la “buena luz del mundo en flor” (477), la luz divisada desde los brazos de doña Ana Ruiz. La misma “buena luz” que le llevó a ver limones allí donde en realidad solo estaba su “copia en el agua dormida” (727) vuelve a refulgir en el que le ofrece Guiomar y que le recuerda el limón de las Dueñas, trazando un recinto mítico donde se cruzan e identifican el espacio de la niñez con el del amor maduro.

Lo que se parece al hesperidio de la infancia es probablemente la luz que irradia de la mano de la amada, sobre la que se proyecta el sol del “claro día”, el día de una nueva ilusión de amor, así como los limones del “huerto claro” se convierten en símbolo de las ilusiones pasadas. Una vez cogido el hilo proporcionado por Guiomar-Ariadna, este Teseo andaluz recorre el laberinto de los miedos y de los desengaños, antes de entregarse

⁹⁸ Francisco Javier Díez de Revenga selecciona algunos fragmentos de la poesía popular para demostrar la presencia del tópico del limón o de la naranja arrojados al enamorado: “Arrojóme las naranjitas / con las ramas de blanco azahar; / arrojómelas y arrojóselas / y volviómelas a arrojar. / De sus manos hizo un día / la niña tiro de amores, / y de naranjas y flores / balas de su artillería. / Comenzó su batería / contra mí que la miraba; / yo a las balas le tiraba / por doble mosquetería”; “yo tiré un limón por alto / y se le perdió la molla; / yo te quise no pensando / que tenías otra novia”; “un limón me tiraste / desde la torre; / en el alma me diste, / sangre me corre”; “de tu ventana a la mía / me tiraste un limón, / el limón cayó en la calle, / el zumo en mi corazón” (2010: 32-33).

plenamente al amor anhelado durante años, un amor ahora vivo y real como la “mujer que ha esperado toda una vida, el sueño hecho carne” (Espina, 1950: 118).

Al cargar el símbolo erótico con la eterna dinámica temporal, subyacente a la lírica machadiana a partir de la lectura de Manrique, “el deslumbramiento de la dicha alterna con un sentimiento difuso de irrealidad y de ilusión”, con el objetivo de dejar en el lector “una impresión equívoca de estasis fugaz y de desencanto, de alegría plena, promesa de nueva dicha, y de nostalgia desolada” (Sesé, 1980: 560). El limón se convierte en símbolo de “la iniciación de un tiempo de amor, un amor nuevo que viene a romper esa madeja (‘devanadera’) de antiguas tristezas, ‘crepúsculos viejos’, en la atemporalidad del sueño” (López Castro, 2004b: 295).

La luz del cítrico, ofrecido por una Guiomar “radiosa, como una estatua con un símbolo de la vida en la mano” (Bartra, 1999: 59), queda atenuada, sin embargo, por la sombra de una serie de dudas. Estas, acentuadas por la misteriosa sonrisa de la “diosa”, van construyendo, una tras otra, el pedestal sobre el cual se yergue su figura como la de una vestal romana, entrando por pleno derecho en el panteón de las musas machadianas (cfr. Ros, 2015: 64). Las preguntas, sin embargo, se quedan sin responder, para que sea el lector quien decida si el ambiguo fruto es el símbolo frustrante de unos “crepúsculos viejos” o, en cambio, de “la alborada / verdadera” (727) del amor.

La concatenación de imágenes sugeridas a partir de la evocación del limón conecta las distintas dimensiones temporales, desde el fruto dormido en la fuente de las Dueñas hasta el luminoso cítrico en la mano de Guiomar, tendiendo un puente entre la “dorada ausencia encantada” (ibíd.) de la niñez y la ausencia de la amada de la madurez. Impuesta por la distancia física y los dramáticos sucesos de la época, la separación de los enamorados aparece asociada, en el comienzo de la tercera canción a Guiomar, una vez más, con el símbolo del limón:

Tu poeta
piensa en ti. La lejanía
es de limón y violeta,
verde el campo todavía.
Conmigo vienes, Guiomar [...] (728)

Incluidos en una carta dirigida a Pilar, estas líneas, escritas desde su “celda de viajero, / a la hora de una cita imaginaria” (729) con la amada, escogen precisamente el cítrico amarillo que, mezclado con los colores amarotados de la tarde cayendo sobre el

tren, se asocia a la idea de felicidad y desasosiego⁹⁹. Con profunda ternura y pena el poeta evocará las auranciáceas sevillanas cuando vea, expuestos en el escaparate de una floristería castellana, un naranjo y un limonero en esclavitud:

De los claros bosques de la Andalucía,
¿quién os trajo a esta castellana tierra
que barren los vientos de la adusta sierra,
hijos de los campos de la tierra mía? (467)

En los dodecasílabos del poema LIII Machado lamenta el triste destino de los cítricos, descritos como hijos de su tierra y sentidos como sus propios hermanos, quizás por compartir con ellos el mismo sentimiento de desarraigo experimentado a la hora de abandonar la tierra natal, donde podían crecer al aire libre y calentarse a la luz del sol. Sustraídos a traición de los fértiles bosques meridionales y trasplantados a la fría Castilla barrida por las ráfagas de la sierra, los dos frutos humanizados por virtud del apóstrofe del hablante lírico viven encerrados en sus respectivos toneles: por una parte, el naranjo, con las hojas encogidas por el frío y los frutos deshidratados; por otra, el limonero, con los suyos empaldecidos y artificialmente pulidos como cera:

Naranjo en maceta, ¡qué triste es tu suerte!
Medrosas tiritan tus hojas menguadas.
Naranjo en la corte, ¡qué pena da verte
con tus naranjitas secas y arrugadas!
Pobre limonero de fruto amarillo
cual pomo pulido de pálida cera,
¡qué pena mirarte, mísero arbolillo
criado en mezquino tonel de madera! (ibíd.)

Descritos con una distribución perfectamente simétrica y especular (naranjo y limonero en cautividad vs. limonero y naranjo en libertad), estos brindan frescor a los patios andaluces, a la vez que los embriagan con el aroma de los azahares y los iluminan con el color de sus frutos¹⁰⁰:

⁹⁹ La escena del tren que, al cruzar la sierra guadarrameña, “devora y devora / día y riel” (728), evoca, de acuerdo con Caudet, los hexasílabos finales de “Otoño”, la pieza de cierre de la sección “Desolaciones y monotonías” del libro de 1903 (cfr. Machado, 1999: 29). La imagen positiva del “sueño verde” de la tierra recuerda el verdor del campo de los versos dedicados a Guiomar (cfr. “Yo no sé los salmos / de las hojas secas, / sino el sueño verde de la amarga tierra” [745]).

¹⁰⁰ Amelina Correa Ramón recuerda que, además de las plantas aromáticas tradicionalmente cultivadas en macetas (albahaca y hierbabuena), los frutales más característicos de la identidad andaluza, relacionados con la luz, la prosperidad y la alegría, son los limoneros y los naranjos, árboles positivamente connotados entre los recuerdos botánicos de la infancia (2006: 118). La profesora destaca la simbología vehiculada por estos cítricos en los versos de Enrique Redel, cuyos “Sueños azules” recoge en la antología *Poetas*

¡Gloria de los huertos, árbol limonero,
que enciendes los frutos de pálido oro,
y alumbras del negro cipresal austero
las quietas plegarias erguidas en coro;
y fresco naranjo del patio querido,
del campo risueño y el huerto soñado,
siempre en mi recuerdo maduro o florido
de frondas y aromas y frutos cargado! (468)

Forzosamente desarraigados de su entorno natural, donde pueden crecer fuertes y lozanos, protegidos dentro del refugio ancestral del útero materno, los limoneros ácidos y los naranjos amargos están enclaustrados en continentes artificiales, reflejo de la condición del poeta, obligado a vivir lejos de su hogar.

No hacen falta más que dos breves pinceladas de color, la mención de un término botánico y el empleo de un diminutivo para guiñar el ojo al lector, quien sabe perfectamente que, por debajo de los versos de piel sencilla, se oculta una densa estructura ósea, la difícil facilidad de la poesía machadiana. Y es lo que ocurre en el caso de la pieza LI, donde la simple alusión a un “naranjito en su tonel” (464) es suficiente para saber que, de forma pareja al naranjo y al limonero “vistos en una tienda de plantas y flores” (467), el cítrico comprimido en la maceta también ha sido arrancado de su hábitat y desterrado en la inhóspita Castilla. Descrito con el diminutivo referido a su pequeño tamaño y colocado en el marco de un jardín que es “imagen paródica de una naturaleza esquematizada, reprimida por la intervención indiscreta del hombre” (Peyrègne, 2000: 86), el naranjito comparte sus dimensiones drásticamente reducidas con la palmerilla y los mirtos recortados en forma de arriate.

Los naranjos en cautividad aparecen también en el último poema de *Soledades*, donde el pálido sol invernal apenas calienta los huesos del viejecillo, que busca protegerse del frío al amor de los recuerdos de la pasada juventud:

Bajo el invernadero,
naranjos en maceta,
y en su tonel, pintado
de verde, la palmera (491).

andaluces en la órbita del modernismo: “En el jardín floreciente / de la casa de mi abuelo, / casa señorial antigua / de legendarios recuerdos, / con salones de damasco / y patios cual de convento, / con arcadas y columnas [...] / me extasiaba cuando niño, / como pajarillo inquieto, / saltando entre los rosales, / las dalias de terciopelo, [...] / a la sombra de olorosos / naranjos y limoneros. / [...] yo cantaba con las aves / en aquel jardín extenso / por donde corrió mi infancia / como un arroyo sereno” (En Correa Ramón, 2004: 208-209).

Filtrados por el cristal del invernadero, los rayos solares permiten la maduración de las auranciáceas encerradas en macetas y de la palmera aprisionada en un tonel de su mismo color, quedando así servido el contraste entre la vitalidad de las plantas y la pintura artificial de sus contenedores, de acuerdo con Predmore:

La oposición, característica de esta poesía de Machado, entre elementos que confirman y elementos que niegan la vida determinan la organización expresiva del poema y expresan su visión esencial. Podemos observar en el título y en cada estrofa las siguientes series de contrastes y tensiones: el sol de mediodía, en la cumbre de su vitalidad, la estación en invierno en el nadir de inactividad; un parque, símbolo del paraíso, el anhelado estado de perfección, aquí convertido en el espectro de un cementerio, bajo el hechizo del invierno; las imágenes edénicas de naranjos y palmeras transformadas en algo falso y artificial (en macetas y pintados), bajo las condiciones de un invernadero; los niños en el ascendente de la vida, un viejecillo en sus últimos años; la vitalidad y el jugueteo del agua de la fuente, contenida en la piedra cubierta de musgo, que expresa la vejez, la inmutabilidad y el estancamiento (1981: 80-81).

Las rígidas condiciones climáticas, en las cuales los frutos de la tierra se ven obligados a crecer en un terreno extranjero y bajo condiciones artificiales, afectan también a los árboles deshojados y descarnados del paisaje exterior. Todos ellos contribuyen a recrear líricamente el cuadro del Jardín del Alcázar de Sevilla de Sorolla, en el cual podría verse, de acuerdo con Ponce Cárdenas, el “correlato visual” (2013: 343) de la escena machadiana. Lejos del sol y del fértil terreno de la Andalucía natal, naranjos y limoneros no pueden cargarse de flores perfumadas o frutos jugosos, ya que únicamente vuelven a ser lozanos y maduros en su hábitat originario, dentro del jardín del alma de la infancia. Desde las cálidas tierras del sur hasta las de Levante, los huertos de frutales, a cuya maduración contribuyen la luz solar y el desarrollo de modernos sistemas de regadío, se asociarán intuitivamente a la sensación de sentirse “en casa”. Solo entre las tapias del *locus intimus* por excelencia, el “fresco naranjo del patio querido” (468), cuya simbólica ubicación y función permite que sea perfectamente reemplazable por el más recurrente limonero, puede adquirir un aspecto “maduro o florido” (ibíd.).

En los versos de la despedida soriana, compuestos en el tren que lleva al poeta hacia el sur, los naranjales aparecen descritos, pese a ser meros elementos coreográficos sin anclaje emocional, con la estereotipada alusión al intenso aroma que desprenden: “Oh Soria, cuando miro los frescos naranjales / cargados de perfume” (542). En el momento en el que más le duele el recuerdo de los campos de Soria (“tierra del alma”), a la que se dirige con un apóstrofe cargado de emoción, los naranjos de *su* tierra (“tierra mía”)

aparecen como notas cromáticas y olfativas, captadas mecánica y fríamente, sin adhesión sentimental. Las auranciáceas forman parte del paisaje real, por el que desfilan una serie de elementos botánicos, todos ellos enumerados sin fibra cordial, marcando una contraposición (o, mejor, una complementariedad) con el paisaje anímico de la meseta castellana. Mientras el vuelo de las golondrinas se dirige probablemente hacia las tierras sorianas, el tren lleva al poeta hacia los campos de Andalucía, donde él podrá descubrir de primera mano que “estas memorias no son alma” (549).

Con sus colores cálidos, la pulpa carnosa y las dulces fragancias, los naranjos de la provincia alto-andaluza emplean todas sus armas para seducir al poeta, procurando que la primavera vuelva a florecer fuera (y quizás un día también dentro) de él. Símbolo de castidad y pureza virginal, el azahar, cuyo candor apenas es salpicado por unos estambres dorados, aparecía en los versos citados hasta aquí a través de la metonímica alusión a su aroma. Si bien desprendido de una pequeña flor, muy similar a la del cidro, mandarino y limonero, este aroma supera a todos los demás en la intensidad de sus exóticos efluvios. La flor del naranjo amargo, que nada tiene que envidiar ni al jazmín ni a la aristocrática rosa, conquistará el primer plano en “Las encinas”, el famoso poema en el que Machado desvela las correspondencias simbólicas de los árboles más característicos y significativos de su jardín botánico. Con fugaces pinceladas, antes de entrar en vivo en la descripción de las fagáceas que ocupan el centro de la composición, aparecen enumeradas las cualidades concretas de las plantas mencionadas: la flor, el fruto, el aroma y la elegancia. Si el manzano destaca por el olor de sus pomos y el eucalipto por el perfume de sus hojas, el naranjo se recuerda por la embriagadora esencia de sus flores, que en la tradición componen el ramo de la novia:

Tiene el manzano el olor
de su poma,
el eucalipto el aroma
de sus hojas, de su flor
el naranjo la fragancia (501).

Gracias a la combinación de un suelo fértil, una temperatura cálida constante y la brisa mediterránea, entre finales de marzo y comienzos de abril, estos árboles ornamentales urbanos recubren con un tapiz blanco muchas de las localidades de Andalucía, cuyo componente árabe explica el amor por el cultivo del naranjo amargo y del limonero. Después del paréntesis soriano, el poeta recién enviudado se traslada a los

campos alto-andaluces de la provincia de Jaén, para descubrir, con tristeza y frustración, que los paisajes natales no reconocen al “extranjero”, regresado a sus orígenes después de muchos años; ni el emigrante se identifica con esta porción de Andalucía, una Andalucía apática y vacía, que nada que tiene que ver con la de los floridos limoneros y naranjos, tal y como lo expresa en los versos del poema CXXV: “En estos campos de la tierra mía, / y extranjero en los campos de mi tierra” (548).

El poeta intenta reintegrar a su jardín del alma la vegetación de la niñez sevillana, entre cuyos componentes más significativos no pueden faltar el limonero y los naranjos, ambos emergidos del mosaico de la memoria con aromas y colores sorprendentemente similares a los de las piezas III y VII:

[...] 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 (549).

Es verdad que el sintagma del poema III (“con sus frutas redondas y risueñas” [429]) se repite aquí casi idéntico (“con sus frutas redondas y bermejas”), con la única excepción del adjetivo “risueñas”, donde se sustituye un estado anímico por una nota cromática más intensa que la habitual, ya que los tonos anaranjados se van tornando rojos encendidos. La misma correspondencia se puede apreciar en la descripción de las ramas polvorientas y de los frutos pálidos del limonero reflejados en el espejo de la memoria (cfr. “El limonero lánguido suspende / una pálida rama polvorienta [432]). Sánchez Rué señala cómo el huerto claro de la niñez se acaba convirtiendo aquí, una vez perdida a su esposa, en “sombrio”, sin cerrar la puerta a la esperanza de una recuperación posible de la “orilla vieja” sevillana:

La tristeza que siente el poeta altera estas constantes del huerto en cuanto a sus cualidades más emotivas: lo claro pasa a sombrio y lo brillante a pálido, pero no los altera en sus cualidades esenciales. Machado mantiene viva su creencia en una felicidad que ha sido real y vivida, aunque ahora le es elusiva (1987: 65).

La esperanza queda, eso sí, pero el desfile de estampas estereotipadas, situadas —con una técnica parecida a la del *decoupage*— unas al lado de otras, desvela la ausencia del lazo espiritual entre los campos de Andalucía la alta y la baja.

A la vega fértil del Guadalquivir, generalmente descrita en el pleno de la floración primaveral, se superpone, una y otra vez, el recuerdo de la tierra soriana pobre e ingrata, pero santificada por la presencia de los restos mortales de su esposa. Las encinas de la meseta, el más significativo emblema arbóreo de Castilla, aún borran con sus sombras, proyectadas en los oscuros rincones del alma, las auranciáceas de Andalucía, por lo cual se refuerza “el contraste, típico de esta época, entre lo ausente íntimo y lo presente distante” (Cerezo Galán, 2012: 375). En la sexta de las “Canciones de tierras altas” cobran protagonismo, tal y como revela el título, las altiplanicies castellanas, de manera que “el ‘acá’ desaparece, suplantado por el ‘allá’: Andalucía, con el simbólico limonero, por Castilla, representada por la encina” (Gullón, 1970: 167). Los limoneros sevillanos se tiñen de una insólita tonalidad verde, indicio de una etapa muy temprana de maduración o, más probablemente, símbolo cromático de la lozanía, contrapuesta al color gris de la tierra soriana:

¡Cuántas veces me borraste,
tierra de ceniza,
estos limonares verdes
con sombras de tus encinas! (617)

La luz de los naranjos ha dejado de brillar en los ojos del enamorado, a quien, ahora extranjero más que nunca en los campos de Baeza, el frío altiplano numantino donó lo que más valor podría tener para él, un sentimiento auténtico y recíproco:

Soria de montes azules
y de yermos de violeta,
¡cuántas veces te he soñado
en esta florida vega
por donde se va,
entre naranjos de oro,
Guadalquivir a la mar! (ibíd.)

Y mientras sueña con los montes azules de Soria, sus ojos se llenan del verde de los limones y del oro de los naranjos, mezclando colores y perfumes hasta llegar a confundir el aroma del toronjil con el del limón, que tan similares le parecen:

Encuentro lo que no busco:
las hojas del toronjil
huelen a limón maduro (628).

Brotada de una lágrima del ojo izquierdo de la diosa de la tierra Budhevi, de acuerdo con la Teogonía Hindú, la “hierba luisa” o “hierba limón” tiene un aroma muy parecido al de la toronja (de ahí su nombre común de “toronjil”) o al del limón, el fruto que dio la blanca flor del limonero, el árbol nacido de su lágrima derecha. El perfume del toronjil recuerda la agria fragancia del limón, razón por la cual es fácil que su olor confunda al poeta, el cual, de tan interiorizado que lo tiene, acaba encontrándolo incluso cuando no se pone a buscarlo.

El jardín y el limonero, los dos pilares sobre los que se alza la reconstrucción de la niñez, están sólidamente arraigados en la memoria de Machado pero se prestan a la vez, en línea con la concepción maireniana de la “infinita plasticidad” del pasado, apto “para recibir las más variadas formas” (2018), a una constante remodelación. Cada vez que el sevillano vuelve a recorrer las galerías del alma hacia un pasado con unos contornos poco nítidos, el limonero, cuyo claror resalta aún más frente al oscuro cromatismo del ciprés, es el faro que le guía. Rumbo a las remotas tierras de la juventud se dirige en sueños, a la altura de 1933, Abel Martín:

Soñé la galería
al huerto de ciprés y limonero;
tibias palomas en la piedra fría,
en el cielo de añil rojo pandero,
y en la mágica angustia de la infancia
la vigilia del ángel más austero (714).

Detrás del paralelo desdoblamiento, entre el autor y el apócrifo, por una parte, y, por otra, entre el poeta mayor y su *alter ego* joven, se entrevé la imagen inconfundible del huerto de la infancia, meta final adonde ambos (y sus dobles) son atraídos por la abstracción personificada de un “Todavía” aún “preñado de inminencias” (715). Inminencias que adquieren el aspecto de parcelas de naturaleza andaluza (y de sus plantas más características), en las que el autor proyecta los recuerdos escondidos en el rincón más oscuro de la conciencia, sacados a la luz gracias al vaivén entre las emociones infantiles (“Soñé la galería / al huerto de ciprés y limonero”) y la ilusión de continuar disfrutando de su amor tardío, en virtud de la atemporalidad del ciclo natural: “La augusta confianza / a ti, Naturaleza, y paz te pido, / mi tregua de temor y de esperanza, / un grano de alegría, un mar de olvido...” (ibíd.). Antonio/Abel desea que el huerto de la niñez se

convierta en un jardín cerrado donde poder vivir sin angustia la relación con Guiomar; por eso pide a la naturaleza que le conceda una “tregua de temor y de esperanza” y, ¿por qué no?, “un grano de alegría” (714). Con el florecer de una nueva primavera, se le aparece la silueta de su “cuerpo juvenil”, aquel cuerpo ágil, capaz de subir “de tres en tres peldaños la escalera” y, de tres en tres, volver a bajarlos, para corretear entre los limoneros y los cipreses del patio. El niño y el adulto se miran cara a cara. El niño ve banderas desplegadas a su alrededor, pero el adulto sabe que no podrá ser el capitán de esta nueva incursión puesto que ya no queda nada del “galgo de ayer” (ibíd.).

La visión del Martín próximo a la muerte recuerda el sueño descrito en otro boceto del huerto sevillano, sobre cuya identidad el artículo determinado despeja toda sombra de duda. Recién despierto, el hablante lírico procura recomponer los trozos dispersos de su conciencia, pero no puede conseguirlo sin la pieza clave del mosaico de la infancia, el patio con su limonar y cipresal:

...¡El limonar florido,
el cipresal del huerto,
el prado verde, el sol, el agua, el iris...!,
¡el agua en tus cabellos! (473-474)

Ante los ojos pasmados del poeta desfilan desordenados fragmentos de paisaje, refractados por las gotas de lluvia, en graduado *crescendo*: “Desgarrada la nube; el arco iris / brillando ya en el cielo, / y en un fanal de lluvia / y sol el campo envuelto (ibíd.)¹⁰¹. Pasado y presente se miran, sin poder tocarse, a través de los “mágicos cristales” de la memoria y del sueño, sometidos a un proceso de progresiva transición hacia la realidad a través de la luz modulada del *emocionado fanal*. Después del sobresaltado tránsito al estado de la vigilia, señalado por un pretérito tajante (“desperté”), a su vez precedido de tres verbos impersonales (“desgarrada”, “brillando” y “envuelto”), sucede ahora una semiinconsciente enumeración de sustantivos. La lista de ingredientes naturales, enfatizada con unos signos de exclamación (que confirman la adhesión emocional, justificada por su obvia procedencia), combina vagos ingredientes oníricos (“el prado verde, el sol, el agua, el iris”) con ejemplares arbóreos concretos: el limonero y el ciprés.

¹⁰¹ Este emocionado fanal, inmerso en la ambigua región del sueño, donde se funden códigos de distinta procedencia, evoca a Gregorio Torres Nebrera la estereoscópica imagen de los siete colores del arco iris, identificado con “una lira —lira del sol— de siete cuerdas, como los siete colores básicos de toda combinación pictórica”, además de ser la “primera formulación de la lira pitagórica” (1999: 90), tan explotada a lo largo de la obra machadiana.

Paisaje y alma, alma y paisaje: exteriorización del paisaje anímico e interiorización del paisaje exterior. Cuando el poeta está a punto de alcanzar los frutos encantados, se despierta y procura averiguar, con los ojos entreabiertos y en el estado de confusión de quien aún está saliendo del sueño, dónde se encuentra: la vuelta al estado de conciencia trueca la alegría en otro fracaso cuando el soñador ve cómo el viento de los recuerdos se lleva la fragancia del limón, mientras una burbuja irisada se queda flotando en el aire.

Antes de que desaparezca del todo, el poeta tiene la oportunidad de acariciar con el recuerdo el cabello empapado de lluvia de la amada. La descripción impresionista, basada en una estética de lo incompleto, de lo indeterminado e inacabado, aunque culmine con la aparición de una joven saliendo del agua como la Venus de Botticelli, entronca probablemente con la figura mitológica asociada a la isla jónica de Citera. Ángel Herrero Blanco halla anagramatizada la palabra *Citerea*, apodo de la diosa Venus protectora del huerto (1996: 912), en la expresión “cipresal del huerto”.

El ancestral jardín de limoneros y naranjos, con su claror iniciático, representa un regreso a la aurora de la vida, también en los versos del cancionero martiniano donde, entre delirios y alucinaciones, el protagonista prefigura un descenso dantesco al infierno. El tortuoso recorrido entre las obsesivas “vueltas y revueltas” del pensamiento, similares a las de la mula ciega alrededor de la noria, se desarrolla a través de una confusa sucesión de trozos de realidad cotidiana mezclados con imágenes oníricas de corte surrealista, que “se van sucediendo igual que las visiones en los distintos planos de un tiovivo” (Rosales, 1949: 451). En línea con la técnica del *stream of consciousness*, el flujo de conciencia en la base de las libres e inconexas asociaciones mentales, la arbitraria y caprichosa yuxtaposición de los “recuerdos” no responde a ningún criterio aparente. El delirio de la fiebre funde lo real (toque de campanas, canto de pájaros) y lo imaginario (danza de las torres y de los árboles), las citas literarias (Dante) y las referencias mitológicas (descenso infernal), con el denominador común de un invariable sentimiento de angustia.

Tras surcar las aguas oscuras del “lago irrebogable” (723), adjetivo acuñado a partir de la fusión de *irrevocable* y *bogar* (977), con la intención de subrayar que los remos del barquero infernal empujan las aguas de la laguna Estigia en una única dirección, el yo lírico cruza la frontera entre los vivos y los muertos, antes de atracar, una vez más, en el patio andaluz. En este recinto enclaustrado crecen palmeras y cipreses, así como los omnipresentes hesperidios, esta vez actualizados en la variante del naranjo:

Palacio de mármol, jardín de cipreses,
naranjos redondos y palmas esbeltas.
Vueltas y revueltas,
eses y más eses.
“Calle del recuerdo”... (724)

Es curioso notar que el fruto comestible del naranjo también aparece en la versión germinal de la cuarta parte de este largo poema, que, publicado en la *Revista de Occidente* en 1931, halla sus raíces en el cuasi esperpéntico “Fragmento de pesadilla” de 1914. Aquí vemos a una variopinta multitud acudir a ver el espectáculo donde el verdugo, “coetáneo de los impersonales perseguidores de José K. en *El proceso*, de Franz Kafka” (Gullón, 1970: 33), va a dar, en palabras de Machado, “una solución científica, elegante y perfectamente laica al último problema” (778), ejecutando a un hidalgo que se declara inocente. Condenado a la pena capital por arrojar a las vías al revisor de un expreso, según una humorística coincidencia entre el viaje en tren (para disfrutar del cual no pagó el billete) y el viaje definitivo (por el cual no necesita pagar a Caronte), no puede sino aceptar una muerte que acaba alcanzando indistintamente tanto a los inocentes como a los culpables. En medio de este público de lo más variado, compuesto por hombres y mujeres, obreros y burgueses, soldados, niños y curas (en línea con el marcado anticlericalismo machadiano, son estos los que se dedican a la reventa de las entradas para disfrutar del macabro espectáculo), aparece un vendedor de naranjas. Este aprovecha para despachar sus productos en medio de unos espectadores indiferentes ante la muerte ajena: “Un naranjero pregonaba su mercancía” (777).

En la correspondiente versión lírica, fruto de los catorce años de reelaboración del citado texto prosístico, se menciona el otro ejemplar de las auranciáceas sevillanas, el limonero, que aparece danzando, en la primera sección de la secuencia sonámbula, con la fagéa más característica de los campos sorianos, cuya austeridad compensa el despliegue sensorial andaluz: “y el limonero baila / con la encinilla negra” (719)¹⁰². En estos versos, atravesados por ecos del “Romance sonámbulo” lorquiano (cfr. Sánchez Barbudo, 1981: 444), el autor logra la fusión de las dos etapas más importantes de su vida, anudando, al compás de la danza, el limonero, símbolo de la tierra natal, con la encinilla

¹⁰² La peculiar hibridación del limonero con la encinilla se hace posible en el terreno heterogéneo donde se superponen y entrelazan una serie de imágenes entrecortadas y grotescas, de tono valleinclanesco, según explica Rosales: “La expresión concisa y lapidaria; el ritmo, breve, precipitado, delirante; la sucesión de las imágenes, precisa y casi cinematográfica, pero intermitente y como alucinada; la palabra, reiterativa y en función de estribillo, que va aumentando en cada repetición su intensidad tonal y emocional, son elementos que contribuyen sabiamente a crear un ambiente de angustia tensa y a subrayar la discontinuidad onírica de esta parte, que con las dos siguientes describen el *momento sonambólico* del poema” (1949: 452).

castellana, cuyo diminutivo intensifica el arraigo emocional con la tierra de Leonor. La misma simbología arbórea, empleada en forma contrastiva, vuelve en uno de los poemas del período bélico (octubre de 1937) que, dirigido “A los intelectuales de la Rusia soviética”, acoge también otro arbusto castellano (la ginesta) y la flor más característica de Andalucía (el clavel), introduciendo una nota de sobria compostura en medio de una fiesta de colores y aromas:

en este promontorio de Occidente,
por estas tierras altas
erizadas de sierras, vastas liras
de piedra y sol, por sus llanuras pardas
y por sus campos verdes,
sus ríos hondos, sus marinas claras,
bajo la negra encina y el áureo limonero,
junto al clavel y la retama,
de monte a monte y río a río
¿oyes la voz de España? (834)

Los versos del poeta claman el dolor inconsolable por la pérdida del huerto, por la muerte de Leonor, por la tragedia de su patria y los estragos de la guerra, de los que logra momentáneamente olvidarse en la paz del jardín de Rocafort. Los fragores bélicos se detienen ante la belleza de la luna, asomada tras las copas de los frutales más característicos de la tierra de Levante, desde la cual compone, apenas un año antes de morir, los versos de “Meditación”:

Ya va subiendo la luna
sobre el naranjal.
Luce Venus como una
pajarita de cristal (827).

El sol vuelve a salir, sin embargo, y, con él, amanece otro día más de guerra. La melancolía nocturna es sustituida por el orgullo y la entereza espiritual cuando, desde el jardín de rosas, jazmines y limones de Villa Amparo, Machado levante los ojos hacia el cielo surcado por los aviones bélicos. Es entonces cuando toma la firme decisión, y así lo hace constar en una de las coplas del período valenciano, de no querer cerrar los ojos ante los limoneros levantinos abatidos por las borrascas invernales; estos limoneros azotados por la tormenta de la *realidad presente* nada tienen que ver con los del *recuerdo pasado*:

Azotan el limonar

las ráfagas de febrero.
No duermo por no soñar (831).

Machado sabe el dolor que le provocaría soñar con la primavera andaluza, entretejida con la memoria del patio y del limonero, símbolo de un paraíso perdido y eternamente añorado, según recuerda Pemán: “Y ya está ahí el bulto exterior, el tema visual, al que el poeta va a vincular la evocación de su niñez: el limonero” (1952: 181). Asimismo, el crítico viene a confirmar la suposición, respaldada por el pasodoble marcado por el limonero y la encina, de que si por un lado la fagácea (a la que añade la ulmácea de la más conocida pieza machadiana) echa raíces en el terreno de la madurez castellana, por otra el limonero queda firmemente anclado a la región de la infancia andaluza: “El olmo y la encina, son sus años de Castilla; el limonero y la fuente de este patio su niñez; la Primavera, es la esperanza que le acompañó siempre, fundiendo, un tanto, esos dos paisajes en la unidad más íntima de su ser” (ibíd.).

4.4. Palmera y ciprés: *Hypnos* y *Thanatos*

*Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas el cielo con tu lanza.
Chorro que a las estrellas casi alcanza
devanado a sí mismo en loco empeño.*

*Mástil de soledad, prodigio isleño,
flecha de fe, saeta de esperanza.
Hoy llegó a ti, riberas del Arlanza,
peregrina al azar, mi alma sin dueño.*

*Cuando te vi señero, dulce, firme,
qué ansiedades sentí de diluirme
y ascender como tú, vuelto en cristales,*

*como tú, negra torre de arduos filos,
ejemplo de delirios verticales,
mudo ciprés en el fervor de Silos.*

Gerardo Diego
Versos humanos (1925)

Disputándose con las auranciáceas el papel de protagonistas en el jardín de *Soledades*, dos de las plantas más concurridas del herbario de la primera etapa machadiana son la exótica palmera y el gótico ciprés, cuyos rasgos más característicos justifican la

asociación simbólica, aparentemente algo atrevida, con las dos divinidades de la mitología griega *Hypnos* y *Thanatos*. Hijos de la negra Noche, los dos hermanos gemelos vigilan el destino de los mortales: el primero brinda el descanso y la suspensión temporal del dolor, allí donde el segundo decide poner fin a los trasiegos existenciales con el corte del hilo de su vida. Una simbología bastante similar es vehiculada por la palmera y el ciprés, puesto que evocan, respectivamente, una atmósfera de ensueño y un anhelo de eternidad, en la compartida aspiración de superación de la finitud de lo transeúnte. Otro nexo mitológico entre las dos plantas es la figura de Apolo que, nacido debajo de una palmera (el único árbol en toda la yerma isla de Delfos que dio asilo a la madre Leto, embarazada de Zeus y perseguida por Hera), convertiría al amado Cipariso en un ciprés, la planta del duelo por los seres queridos. Los regueros de resina de su tronco, consagrado desde entonces a los difuntos, son las lágrimas con las que el hijo de Telefo puede llorar para siempre la muerte accidental de la jabalina de caza recibida en donación por el dios de la música y del vaticinio.

Palmera y ciprés, el Sueño y la Muerte, Oriente y Occidente, pueblan muchos de los jardines y de las plazas de *Soledades*, disminuyendo su presencia en los libros posteriores. Situado a los pies de la sierra guadarrameña, poetizada ya a partir de las primeras composiciones, el árbol de los cementerios, cuya copa verde oscura trasmite la sensación de progresivo apagamiento del color con el llegar de la tarde (“el cipresal...negrea”), se carga de tonalidades sombrías en cada una de sus apariciones. La conífera siempre verde, cuya connotación fúnebre sugiere la vinculación con la palidez mortal del paisaje, sufre los efectos de la adversa climatología de la estación que inspira el título de una de las piezas descartadas en las ediciones posteriores:

Llueve. Tras el cristal de la ventana,
turbio, la tarde parda y rencorosa
se ve flotar en el paisaje yerto,
y la nube lejana
suda amarilla palidez de muerto.
El cipresal sombrío
lejos negrea y el pinar menguado,
que se esfuma en el aire achubascado,
se borra al pie del Guadarrama frío (743).

Pese a la habitual función ornamental desempeñada en los parques, donde el *beatus ille* horaciano se conjuga con el principio estoico del *vivere secundum naturam* o *naturae normae vivere* (cfr. Escobar Borrego, 2006: 298), el ciprés no pierde del todo las reminiscencias funerarias clásicas, transmitidas por el color oscuro de su copa:

Secretos viejos del fantasma hermano
que a la risa del campo, el alto muro
dictó y la amarga simetría al llano
donde hoy se yergue el cipresal obscuro [...] (748)

El sosiego y la tranquilidad del contacto con la naturaleza, donde la prosopopeya del *laetus ager* (“campo feliz”) virgiliano se retoma en la *variatio* “risa del campo” (cfr. Escobar Borrego, 2006: 297), se enlaza directamente con el edénico mundo de la infancia, en el que hallan cabida también las palmeras que, creciendo solo en áreas con temperaturas relativamente altas, echan raíces en el huerto anímico natal. Cultivadas como plantas decorativas en los jardines y parques públicos, estas añaden un toque exótico a la “gloria de oro” de las auranciáceas, el frondoso espectáculo puesto en escena en los versos del poema CXXV con la colaboración de naranjos y limoneros, bajo el cegador sol andaluz: “Tengo recuerdos de mi infancia, tengo / imágenes de luz y de palmeras (548).

Incluida entre la vegetación más habitual de su niñez, la palmera, a pesar de aclimatarse en las zonas más templadas, es originaria de India y África septentrional, por lo cual encaja perfectamente en el ideario exótico de Al-Ándalus. Definida por el botánico Linneo con el atributo de *princeps* (“príncipe” del reino vegetal) debido a la gran importancia que tiene para la flora y la economía de los países tropicales, esta llena las páginas de escritores alicantinos como Juan Chabás (“Palmera”) y Miguel Hernández (“La palmera levantina”), como recuerda Miguel Herrero Uceda (2008: 15-16). Extensamente difundida en la iconografía egipcia, esta planta sagrada, que proporcionaba a los habitantes del delta del Nilo sus dátiles y los recursos para sus colorantes, se consideraba símbolo de la eternidad y de la victoria sobre el tiempo, como sugiere su nombre científico (*Phoenix dactylifera*), que pone en relación sus calidades de adaptación y resistencia al frío con la legendaria ave que renace de sus cenizas¹⁰³. La misma simbología, pasando por la cultura griega, conservan las palmeras en la época romana, cuando adquieren un valor especial por su vinculación con los orígenes fundacionales de Roma: se cuenta que Rómulo y Remo aparecieran en sueño a la madre Rhea, embarazada

¹⁰³ Miguel Herrero Uceda aporta un dato curioso al respecto cuando explica que Unamuno consideraba que el famoso Fénix de Heródoto, lejos de ser un ave como se cree habitualmente, era en realidad un bosque de palmeras que, después de la quema, volvía a nacer de sus cenizas. Tanto la etimología del nombre como la simbología tradicionalmente relacionada con este árbol respaldarían la propuesta del autor, a lo que se añade que el Fénix se localizaba en Etiopía, un país lleno de palmeras (2008: 20).

de sus gemelos, bajo el aspecto de dos palmeras, levantadas hacia el cielo como un buen augurio para la prosperidad futura de la capital.

La asociación con las ideas de victoria e inmortalidad, representadas por este árbol en época antigua, será retomada posteriormente por la tradición cristiana, a partir del episodio bíblico de la entrada de Jesús a Jerusalén, donde el pueblo sale a su encuentro gritando “Hosanna! ¡Bendito el que viene en nombre del Señor!” y sacudiendo ramas de palmeras. Machado evoca esta escena en el cuadro de calma tras la tempestad con la que se abre la cuarta parte de las “Galerías” de *Nuevas canciones*, donde los siete colores de la “lira del sol” se reflejan en la palma dorada aparecida, al abrirse el telón de las nubes, sobre el escenario del cielo azul:

En el amplio rectángulo ¿quién puso
ese grupo de vírgenes risueño,
y arriba ¡hosanna! entre la rota nube,
la palma de oro y el azul sereno? (614)

La pregunta retórica final, que parece una exclamación de júbilo ante las maravillas de la madre naturaleza, alude indudablemente al Dios de la creación, haciéndose eco del mismo grito de alabanza con que la multitud recibe entusiasta al Mesías con ramos de palmera, para anunciar su triunfo final sobre la muerte. De esta simbología queda huella en la fiesta del Domingo de Ramos, cuando las hojas de palmeras se bendicen y se suelen colocar en la entrada de la casa para protegerla del demonio.

En “Las encinas”, Machado yuxtapone, con unas pinceladas impresionistas, una serie de sustantivos unidos con el copulativo “es”, entre los cuales figura la palmera que, en lugar de ser destacada por el papel de *axis mundi* que tenía en la civilización faraónica (ya que el papel de eje de conexión entre el cielo y la tierra se atribuye aquí al pino), se sitúa en el hábitat donde la coloca el imaginario colectivo:

La palmera es el desierto,
el sol y la lejanía:
la sed; una fuente fría
soñada en el campo yerto (501).

A la ubicación imprecisa y universal de la conífera (“El pino es el mar y el cielo / y la montaña: el planeta”) hace de contrapunto la localización más específica y concreta de la palmera, cuyas raíces buscan el agua por debajo de la arena, para poder desplegar la corona de su follaje, símbolo solar y cósmico:

Bajo las palmeras del oásis el agua buena
miró brotar de la arena;
y se abrevó entre las dulces gacelas, y entre los fieros animales carniceros...
Y supo cuánto es la vida hecha de sed y dolor (441).

Asociadas con la sabiduría en el libro bíblico de Jueces, las palmeras brindan sombra a la profetisa Deborah, refugiada debajo de su follaje en busca de conocimiento, referencia presente en el poema XVIII. En estos versos se esboza un grupo de palmeras que albergan, debajo de sus verdes hojas grandes y lúcidas, la sugerente metáfora del conocimiento de la vida, compartida por “el poeta” —a quien está dedicado el título— tanto con tranquilas gacelas como con animales peligrosos. En el espejo de agua, que refleja el sentido de una existencia “hecha de sed y dolor” (ibíd.), sacian su anhelo de saber, a la sombra de las generosas palmeras, “el fuerte y el débil, el orgulloso y el humilde” (Predmore, 1981: 130), ya que el oasis es una fuente de refrigerio para todos los que la necesitan.

Los versos de esta composición retratan al dios marino Glauco mientras espera con los ojos llorosos que el mar pueda un día devolverle a la amada Scyla, convertida en el monstruo del estrecho de Messina. Debajo del velo mitológico se oculta el propio Machado, el cual también desea ver brillar, entre las miles de estrellas del corazón, la luz de su “blanca virgen” (441). Justo entonces llega el demonio de los sueños para abrirle “el jardín encantado / del ayer”, donde descubrirá, con la citada metáfora vegetal que no podría ser más lograda, un único fruto podrido, cuya pulpa esconde un gusano: en el engañoso mundo de falsos recuerdos idealizados, el poeta podrá hallar consuelo únicamente arrancando “la humilde flor de la melancolía” (ibíd.), símbolo de la “autocompasiva contemplación del buen tiempo pasado” reflejada en esta “flor que, a pesar de serlo, hay que arrancar, como una mala hierba” (Ynduráin, 1975: 39).

El oasis constituye el hábitat característico de esta especie tropical y subtropical, que, en medio del tórrido desierto, brinda un momentáneo olvido de sus aflicciones al cansado caminante, con el cual se identifica el poeta del título. Corroído por una angustia existencial de matriz heideggeriana, el sujeto lírico, presentado con el recurrente símil de la gota infinitesimal tragada por el enorme monstruo marino (“antes de perderse, gota / de mar, en la mar inmensa”), se presenta como víctima de “un Dios más fuerte”, que no duda en jugar “a la muerte” (441) con el viandante finalmente llegado al anhelado oasis. Ahí el poeta-peregrino puede, si no se lo impiden los caprichosos designios del “niño bárbaro”, saciar su sed con el agua del desierto; esta misma agua, de la que beben los

animales tanto mansos como salvajes, es la que proporciona sus principios nutritivos a las raíces de la palmera, a su vez fuente de sombra y alimentación, de acuerdo con la interpretación de Neira Martínez: “La palmera es sol, sequedad, arena, sed, muerte, pero no totalmente. Hay un principio de vida, una posibilidad, y esta la representa la palmera. Hunde sus raíces en la arena y se eleva recta hacia las nubes buscando el agua que hace posible la vida” (2000: 285).

La posibilidad de vida se explota y desarrolla en los micro-oasis occidentales, implantados con mucha frecuencia, en virtud de la estabilidad de un clima soleado y cálido durante todo el año, en la costa mediterránea. En uno de los jardines andaluces vemos cómo un caricaturesco peluquero se encarga del peinado de una cabeza vegetal, que lleva como broche un diminuto ejemplar de la palma común, quizás empleada, debido a su escasa altura, para la composición de setos espinosos. Especialmente apreciada por su capacidad de adaptación a suelos bajos en nutrientes y a altos niveles de salinidad, además de su aguante en caso de heladas, esta especie se convierte en una de las más idóneas para los experimentos topiarios, ya que se somete incluso a los tijerazos del insólito jardinero de este extraño lugar: “¡Malhaya tu jardín! Hoy me parece / la obra de un peluquero, / con esa pobre palmerilla enana [...]” (464).

Si bien la mejor opción, en el caso de una planta que requiere abundante luz natural, es la de dejarla crecer libre y a sus anchas en los espacios exteriores, también se suele optar por la alternativa de cultivarla en macetas y toneles resguardados bajo la cubierta translúcida (de vidrio o de plástico) de los invernaderos. En el caso de “Sol de invierno” (491), la movilidad reducida y la pérdida de la prístina agilidad del viejecillo son el contrapunto humano de la condición limitada de la palmera, inserta dentro de un cuadro de naturaleza estática e inerte, que parece un bodegón más que una escena de vida real. Esta se ve en una constricción forzada y en una condición absolutamente artificial, encogida en su cárcel de madera y ávida de recibir la débil luz del exterior, como señala Predmore a partir del análisis de la disposición sintáctica y del valor simbólico del adjetivo “verde”:

“Pintado de verde”, distribuido en dos versos, entre “tonel” y “palmera”, tiene el efecto poético de contagiar “la palmera” con su significado. La lógica gramatical (“pintado” en realidad modifica a “tonel”) cede muy eficazmente a la lógica de la línea poética (“de verde, la palmera”). ¡Es como si la palmera estuviese pintada de verde! De una manera casi imperceptible, el color verde, que tan a menudo expresa vida y vitalidad, aquí adquiere un sentido negativo. Una capa de pintura verde, asociada tanto con “palmera” como con “tonel”,

es antitética a las fuerzas de vida natural y transmite una sensación de pura artificialidad y esterilidad (1981:81).

Desde luego, si por un lado representa la vida (los egipcios colocaban sus frutos en las tumbas para asegurar a los difuntos la alimentación necesaria para el más allá) y la riqueza (la economía fenicia se basaba en el comercio de sus aceites y de otros recursos), la planta que puebla nuestros paraísos imaginarios está relacionada, por otro, con el sopor próximo a la sensación de muerte. El desierto, la sequedad, el polvo, el bochorno, el tedio de la hora del atardecer se combinan con el anhelo desesperado de vida, en una contradictoria mezcla que justifica la simbólica atribución de los rasgos distintivos del dios *Hypnos*:

El sueño bajo el sol que aturde y ciega,
tórrido sueño en la hora de arbol;
el río luminoso el aire surca;
esplende la montaña
la tarde es polvo y sol.
El sibilante caracol del viento
ronco dormita en el remoto alcor;
emerge el sueño ingrave en la palmera,
luego se enciende en el naranjo en flor (460).

Además de por la temprana fecha de aparición del poema (el 21 de abril de 1901), que supone su redacción después de la visita machadiana a Sevilla, la vinculación con el patio de las Dueñas queda respaldada por la presencia en el texto de motivos y voces arabizantes; hay que tener en cuenta, además, el cambio del título (“Tierra baja”) realizado a partir de su inclusión en *Soledades*, y la melancólica reflexión sobre “cosas idas presentes” (861), sin olvidar la originaria presencia del limonero del huerto.

Inmersa en el aura de ensoñación y de inmóvil suspensión de una polvorienta tarde andaluza, la palmera se junta con el árbol de las Hespérides (en el texto definitivo de la composición únicamente el naranjo), ahí donde, en la primera versión, también se mencionaba la variante del limonero, al cual las paradisíacas palmeras añadían un suntuoso toque morisco:

¡Alegre son de lililí moruno;
verde turbante, alfanje brillador!
¡Senda de limoneros y palmeras!
¡Soberanas lujurias bajo el sol!
¡Dulce tañer de guzla solitaria,
que obscuro encanto lleva al corazón! (861)

El cuadro paradisíaco de la palmera con el atardecer de fondo revive, treintaiséis años después, en la proyección valenciana del huerto de la niñez cuando, sumido en la contemplación de la puesta del sol desde el jardín de villa Amparo, el poeta es llevado por *Hypnos* hacia el recinto de palmeras y limoneros sevillano: “Frente a la palma de fuego / que deja el sol que se va, / [...] pienso en la guerra” (829-830).

Aparte de las auranciáceas, la datilera se une a los cipreses para componer la trilogía botánica de la infancia sevillana desde las fechas más tempranas, como en el caso de los versos no incluidos en la versión definitiva del poema XLV, hasta la madurez, según se aprecia en el dantesco descenso al averno de 1931. En medio de alucinaciones terroríficas, el sujeto lírico se identifica con un condenado a la horca, “ejecutado por la España de charanga y pandereta” (Baker, 1993: 180). El ahorcado entremezcla las horribles visiones de su cabeza degollada con el “jocundo pensamiento” (722) del vuelo emprendido “sin alas donde todo es cielo”, a la vez que imagina hacer girar el mundo, como una peonza, con los dedos de los pies. En la asfixiante agonía de los últimos instantes de vida, la fantasía mezcla personajes literarios con sucesos vivenciales, otorgando a todos ellos los mismos derechos y asegurando su plena integración en el tejido textual “como fibras de distinto color, pero del mismo material” (Gullón, 1970: 41). El óbolo con el cual el poeta paga, igual que lo hizo Dante, a Caronte, debería asegurarle la travesía por las aguas de la “negra laguna” (723) Estigia¹⁰⁴. No hay posibilidad de retorno, sin embargo: la sentencia es categórica.

Una vez emprendido el viaje, su castigo arranca con una delirante navegación entre el “sueño, fiebre y duermivela” (718) del título, a través de un recorrido parecido al de los tortuosos caminos del “borroso / laberinto de espejos” (451) del alma con que se cierra la silva XXXVII. En una confusa sucesión de estados de lucidez y visiones febriles, de conciencia y ensoñación, que se van alternando como subidas y caídas del telón¹⁰⁵, el hablante recrea los escenarios de la infancia, con su concreta topografía y la vegetación

¹⁰⁴ Otra referencia a la figura del “fúnebre barquero / de las revueltas aguas de Aqueronte” (654) aparece en el soneto dedicado a Valle-Inclán: con aquel se identifica a Don Ramón, representado “sobre la negra barca” con su “verde senectud de dios pagano”. Machado, “viajero / del áspero camino”, paga su “barcaje” (655) a Valle/Caronte “en áureo verso”, con evidente alusión al óbolo que se depositaba, en el momento del entierro, debajo de la lengua de los difuntos, para que tuvieran la oportunidad de cruzar la laguna Estigia.

¹⁰⁵ Al yuxtaponer imágenes entrelazadas en el delirio de la fiebre, el poeta se imagina recorriendo un laberinto que tan de cerca recuerda la arbitraria asociación de imágenes recreadas en la mente del moribundo don Félix de Montemar (cfr. Gullón, 1970: 36-37). El protagonista de *El estudiante de Salamanca* se representa mientras camina, en las páginas finales del libro, hacia la mujer-muerte, encarnada en la pieza machadiana en la figura “triste y severa / [...] indiferente / como figura de cera” (724) que campea en el medio de la “Plazoleta del Desengaño mayor”.

característica, en medio de la cual *Hypnos* y *Thanatos* vuelven a verse las caras: “Palacio de mármol, jardín de cipreses, / naranjos redondos y palmas esbeltas” (724). El huerto sevillano va tomando forma, con el palacio de los Alba por un lado y, por otro, la tríade arbórea de la niñez: junto al naranjo, la palmera exhibe su silueta estilizada y elegante, recreando una atmósfera onírica e ilusionada; por su parte, el ciprés, si bien asume asimismo una función ornamental, contribuye a insinuar la nota tétrica que tan bien le sienta a esta pieza. Desde luego, la danza de la muerte, en su frenético discurrir desde la Calle del Recuerdo hasta la Calle del Olvido, termina en la “Plazoleta del Desengaño mayor”, lo que deja claro cómo el dédalo de callejuelas no lleva a ningún sitio, más que a las vueltas y revueltas en las “malditas andurrias” de la mente.

El símbolo arbóreo de la muerte, por una parte, y la planta de la vida, cuyo empleo como fuente de alimentación y protección se remonta a hace más de cinco mil años, por otra, comparten escenario ya a la altura de 1903. En una nota que, según sugiere el título originario de la pieza X, el poeta acaba de encontrar en su cartera, se esboza una plaza solitaria, con una iglesia en ruinas y un huerto donde conviven las oníricas palmeras con los austeros cipreses:

A la desierta plaza
conduce un laberinto de callejas.
A un lado, el viejo paredón sombrío
de una ruinoso iglesia;
a otro lado, la tapia blanquecina
de un huerto de cipreses y palmeras (435)

Hypnos y *Thanatos*, la dimensión ensoñada de la ilusión contra el fracaso de toda expectativa, vuelven a enfrentarse en el mismo terreno. El rayo de la esperanza, bajo el cual aparece alumbrada la figura sonriente de la muchacha detrás del cristal empañado, se va desvaneciendo y progresivamente desapareciendo, hasta diluirse en la mezcla de sentimientos contradictorios (deseo, miedo, timidez, orgullo...) del enamorado en duda ante la casa de la amada. ¿Se arriesgará a llamar a su puerta o, en cambio, optará por desistir? ¿Cuál de los dos hermanos mitológicos, el Sueño o la Muerte, ganará el reto final? El poema se cierra con la imagen de la primavera que, al encender las rosas rojas de la amada, transmite un soplo de vida y de esperanza, tanto en el corazón del poeta como en el horizonte de aquel microcosmos en decadencia¹⁰⁶.

¹⁰⁶ El gran acierto de este poema reside en la unión de los dos huertos: por un lado, el patio de las Dueñas y, por el otro, el jardín de rosales de la amada. La joven se puede identificar quizás con la destinataria de

La victoria parece aquí corresponderle a *Hypnos*, pero la sombra de *Thanatos*, de la recuperación imposible de las ilusiones de antaño, asoma detrás de cada aparición del ciprés sempervirente, que, con su copa en forma de lanza elevada hacia el cielo, era considerado en la antigua Grecia un vínculo con el infinito; es esta la razón por la cual el cristianismo lo introducirá en los cementerios, donde lo emplea tanto como símbolo de la inmortalidad del alma como por una razón meramente práctica: el crecimiento vertical de sus raíces no remueve el terreno a su alrededor y no daña las tumbas.

Como ya hemos venido apreciando, sin embargo, el árbol de la isla de Chipre (de la que probablemente procede su nombre) no se circunscribe únicamente a los camposantos, puesto que ya los romanos solían colocar cipreses en la entrada de sus villas, para dar la bienvenida a sus huéspedes y repeler los hechizos malignos. Gracias a la nobleza de su porte y a la facilidad con la que puede ser podado en las más variadas formas, el ciprés se puede encontrar tanto a lo largo de avenidas y caminos como en el interior de huertos y parques, donde se planta con finalidad decorativa, según destaca el propio autor:

y es del huerto
la elegancia
el ciprés obscuro y yerto (501).

Esta redondilla hace hincapié, por un lado, en su aspecto sombrío, lo que se debe, más allá de las sugerencias luctuosas a él relacionadas, tanto a la parda tonalidad de su agrietada corteza como al color verde oscuro de las hojas escumiformes. Además de la apariencia fosca y triste, Machado alude también a la figura esbelta y elegante de una de las más distinguidas plantas de jardín, si se tiene en cuenta que su valor ornamental, según la tesis de Rafael Ferreres, es la razón principal de su plantación, a diferencia del sentido funerario a ella atribuido por Bousoño:

“El poeta recuerda a una mujer desde un puente del Guadalquivir”, la composición publicada, junto a este poema y otros tres, con temática parecida, tras una reciente visita a la capital andaluza. Los huertos de rosales del poema “Mai più” se funden, en una única oleada emocional, con el patio de la infancia para recrear el núcleo del *hortus animae* ideal, situado en Sevilla, de acuerdo con la localización sugerida por Gibson: “[...] la descripción de la desierta plaza donde vive la amada, y a la que conduce ‘un laberinto de callejas’, con un cercano huerto con cipreses y palmeras, hace pensar en la zona de las Dueñas y la colindante plaza de San Juan de la Palma” (2007: 171). Una localización concreta y el recuerdo de un desengaño amoroso, ocurrido en aquel mismo escenario, probablemente con ocasión de un viaje anterior. El fracaso sentimental de 1898 se rememora tras una segunda estancia en la ciudad, que debió de tener lugar poco después de la publicación de las primeras *Soledades*; esto justificaría la ausencia de estos versos, así como de los de “El limonero lánguido suspende...”, en la primera edición del libro.

Mi amigo Rafael Ferreres, en su reseña a la primera edición del presente libro, objetaba a mi análisis del poema machadiano que empieza “las ascuas de un crepúsculo morado”, el hecho, para él evidente, de que D. Antonio nunca utilizaba el ciprés en sentido fúnebre. Aunque así fuera, la sensibilidad nos dice que en el poema citado ese árbol está empleado como vago evocador de la muerte. Pero ni siquiera es cierto que Machado hiciese una excepción a su sistema poético en la mencionada composición; pues claramente se ve en el poema [...] el uso funeral del ciprés [...] como notará quizá el lector sensible (1976: 305).

El poema al que alude Bousoño es la consabida oleografía donde “las ascuas de un crepúsculo morado / detrás del negro cipresal humean” (449), con la imagen del humo procedente de los rescoldos del sol, que, mientras se va apagando detrás de las ramas de los lúgubres cipreses, sugiere oscuras evocaciones luctuosas. Es verdad que los cipreses adquieren una tonalidad oscura cuando, con la llegada del atardecer, se aprecian a contraluz; sin embargo, más allá del valor concreto, el color de estos árboles encierra una significación simbólica negativa. Como hemos indicado en anteriores capítulos, esta descripción aparentemente sencilla y objetiva presta atención a los valores connotativos del lenguaje, cuya función principal es la de activar preconscientemente una sensación de extinción: el ciprés se asocia a los cementerios, el crepúsculo a la falta de luz y de vida, la mudez e inmovilidad de la estatua de mármol recuerdan tanto la frialdad de las lápidas como la rigidez de un cuerpo muerto y la ausencia de la palabra. Y si Machado recurre a esta simbología para comunicar vívidamente la “honda palpitación del espíritu” (1593), dejando que el eco producido por la caja de resonancia de su interioridad se siga escuchando en otros versos y en otros poemas, la elección del ciprés aquí no puede ser fortuita, como no lo es casi ninguna de las metáforas vegetales empleadas, como corrobora también la observación de Frank Pino: “Todos los símbolos están dotados de la impresión de la muerte: ‘El crepúsculo morado’ sugiere el final del día; ‘el negro cipresal’ tiene presagios de muerte por los significados de muerte tradicionales que se asocian tanto al color negro como al ciprés [...]” (1978: 169-170). Desde luego, al lector machadiano se le exige una participación hermenéutica constante, ya que “cada voz tiene su función y su realidad simbólica ‘inevitables’” (Aguirre, 1973: 316), y el correcto funcionamiento de la red semiótica depende de la retroalimentación recíproca de todos los signos. La *doble luz* que alumbra todo elemento del paisaje se encarga de que nada sea lo que parece ser y de que las palabras nunca respondan a sus definiciones literales en el diccionario, razón por la cual, como aclara Senabre, “ni el ciprés comparece por sus características botánicas, ni adjetivos tan frecuentes en Machado [...] son utilizados por

otra razón que la de convertir las cosas a que se atribuyen en puros indicios del correr de todo hacia un inevitable acabamiento” (1990: 63-64).

Otro interesante ejemplo de las evocaciones luctuosas de la conífera se puede detectar en la citada pieza-homenaje a *Arias tristes*, en la que los rayos lunares se reflejan sobre la copa cónica acuminada (sugerida por el adjetivo “agudo”) de un solitario ciprés: “Sobre el agudo ciprés / brillaba la luna llena” (602). A su porte columnar en forma de lanza apuntando al cielo alude también Gerardo Diego, el otro gran cantor de Soria, en el íncipit del soneto “El ciprés de Silos”, plantado en el claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos, en Burgos: “Enhiesto surtidor de sombra y sueño / que acongojas el cielo con tu lanza” (2007: 56).

En los versos del poema XXIV, vuelve a ser un jardín el marco que acoge otro ciprés, del que destaca Machado la altura (puede alcanzar los treinta y cinco metros) y la longevidad (en condiciones idóneas puede llegar a vivir hasta mil años):

El sol es un globo de fuego,
la luna es disco morado.
Una blanca paloma se posa
en el alto ciprés centenario (445).

La serie de imágenes encadenadas en una toma panorámica, desde lo alto hasta descender progresivamente hacia el primer plano, donde se enfoca una paloma que acaba de posarse sobre las ramas estilizadas de un ciprés, se fusionan en una insólita mezcla de tonos rojos, violetas, blancos y verdes. Con su verdor persistente y su elegancia, el árbol contempla imperturbable el fluir del tiempo que, medido por el monótono gotear del agua sobre la fuente de mármol, deja su huella en los mirtos recubiertos de polvo. El follaje siempre verde, la madera resistente y la resina incorruptible del ciprés sugieren la idea de infinitud e inmortalidad, ideas ulteriormente corroboradas por el cromatismo empleado para describir la delicada fase de transición de la puesta del sol, momento en el que va borrándose la línea de demarcación entre el día y la noche. Sin embargo, lo que parece a primera vista el lienzo decimonónico de un tranquilo atardecer en un jardín se carga de un imaginario inverosímil y desproporcionado, quizás fruto de un sueño. Esta insólita combinación de elementos, todos ellos marcados disfóricamente, puede hacerse realidad en el jardín del alma del sujeto lírico, al ser “expresión del estado de ánimo del poeta, sereno, pero tenebroso, lleno de sugerencias fúnebres” (Alonso, 1998: 25).

La sombría imperturbabilidad de los integrantes del paisaje, entretejidos en una red simbólica de quietud, encantamiento y tristeza indefinida, vuelve a recrearse en los versos del poema LVI, embebidos de un sentimiento de tedio existencial y afligido estupor. El cierre final, marcado por la angustiosa reflexión de que quizás “morirse es lo mejor”, resulta preparado por la descripción de un tétrico escenario nocturno. En el medio de esta siniestra atmósfera, el poeta imagina divisar, desde la ventana entreabierta de su habitación, al dios *Thanatos* posarse, callada y tenebrosamente, sobre las ramas del árbol consagrado, en la mitología e iconografía occidental, a Plutón, cuya frente generalmente corona el ramaje de la conífera:

[...] La luna,
reluciente calavera,
ya del cénit declinando,
iba del ciprés del huerto
fríamente iluminando
el alto ramaje yerto (469).

La luna machadiana, retratada mientras “está vertiendo / su clara luz en sueños” (479) sobre la casa en ruinas de la amada en el poema LXXII, es la misma que la que, hija de “la luna plateada” de la rima LXX de Bécquer (“¡Cuántas veces trazó mi triste sombra / la luna plateada, / junto a la del ciprés, que de su huerto / se asomaba por las tapias!” ([2002: 129]), filtra sus rayos mortíferos entre las ramas de un ciprés en el poema LVI. Los cráteres lunares sugieren la forma de un cráneo, metáfora que da pie a la asociación con la lúgubre imagen de la conífera, cuyo follaje oscuro y el tronco que, una vez cortado, no vuelve a crecer, se relacionan directamente con la idea de la fatalidad e ineluctabilidad del destino.

Los rayos del satélite terrestre, que alumbraban la silueta del ciprés en los versos de su antecesor decimonónico, esbozan “confusas calaveras” (489) también en la pieza XCIV, cuyas evocaciones luctuosas justifican la presencia del árbol perenne y de madera incorruptible, que, asociado con la muerte ya desde los tiempos paganos (los romanos le atribuyeron el adjetivo de “fúnebre”, con el cual ha pasado a la posteridad), puebla los cementerios de toda la cuenca mediterránea. En línea con la espesa maraña de “delirios verticales” (2007: 56) de la composición de Diego, “el alto ramaje yerto” (469) del ciprés machadiano, según se retrata en el poema inicialmente titulado “Hastío”, será retomado (con la única variante del adjetivo “alto”, ahora antepuesto al árbol mismo) en los alejandrinos de la pieza XCIV:

En medio de la plaza y sobre tosca piedra,
el agua brota y brota. En el cercano huerto
eleva, tras el muro ceñido por la hiedra,
alto ciprés, la mancha de su ramaje yerto (489).

En la estática inmovilidad de una desierta plaza, “donde pasea el alma su traza de alma en pena”, campea un lúgubre ciprés, dibujado con pinceladas impresionistas (“la mancha”), según una técnica que, aplicada al dibujo de la conífera, se remonta al Velázquez de *Vista de jardín de la Villa Médicis*. La escena hace pensar en “cierta contemplación fúnebre del mundo, en que todo reposa como un ataúd” (Bousoño, 1976: 306). Las ramas esqueléticas de este “árbol funerario en la cultura mediterránea” (Senabre, 1990: 61), que se solían esparcir en el umbral de la casa de los difuntos, renuevan, bajo la luz espectral de la luna, la peor “pesadilla” (y de ahí el título originario de la pieza) del poeta: la obsesión por la llegada de la muerte. El engaño óptico, a raíz del cual cree divisar borrosas calaveras, es producido por el sinestésico reflejo de los “ecos mortecinos” (489) del sol sobre las vidrieras y por las figuras fantasmales dibujadas por el ramaje del árbol.

Si bien parcialmente suavizado por el oro de los limones, el “negro cipresal austero” (468) del poema LIII también aparece envuelto en un halo místico y solemne. Sus ramas desnudas recuerdan al poeta unos brazos tendidos al cielo para dirigir a Dios sus silenciosas oraciones, con la misma simbología empleada en los versos de “Los olivos”. En este poema el quiasmo resalta el contraste entre los blancos muros del convento de la Misericordia y la sombra que en ellos proyectan los oscuros cipreses:

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?
Esta casa de Dios, decid, hermanos,
esta casa de Dios, ¿qué guarda dentro? (562)

La oposición cromática evoca la no menos llamativa antítesis elaborada a partir de la “piedad amurallada” dentro de la ermita del pueblo de Torreperogil, un edificio vacío y en ruinas, al lado del cual se describe el pasmo de un joven “asombrado y atento”.

Sobre esta figura, la cual persigue el ideal del trabajo y de la religiosidad auténtica, detiene su mirada piadosa el autor. En lugar de cumplir con su función de “casa de Dios”, el lugar sagrado se yergue proféticamente “sobre este basurero” de un pueblo tan irrespetuoso y vil que, recordando la situación de la Europa de la Gran Guerra, no tiene problema a la hora de emplear los templos como fortalezas bélicas. Desde estos mismos templos se dispara el fuego de los “santos cañones” del general von Kluck y se siembra la muerte, simbolizada por los negros cipreses.

El citado fragmento, inspirado en una excursión a las fuentes del Guadalquivir a través de los lugares descritos en el poema, constituye una de las tres menciones de la conífera en la segunda edición de *Campos de Castilla*. A esta referencia se suma la evocación de la función decorativa del ciprés en los versos dedicados “A los Srs. de Masrera, en recuerdo de una expedición a *El Pardo*” (“y es del huerto / la elegancia / el ciprés oscuro y yerto” [501]) y la funesta alusión a la muerte de los amantes de *La Celestina* en los versos de elogio de la *Castilla* azorinesca (“Oh jardín de cipreses y rosales” [592]). En esta segunda entrega del libro, enriquecido con el “ciclo de Leonor”, el porcentaje de presencia del ciprés, el cual además revela en apenas un caso una probable asociación luctuosa, es inferior a un tercio de la asiduidad con que el árbol figura (diez veces, de las que nueve pertenecen a ambas ediciones de *Soledades*) en las composiciones anteriores a la muerte de su mujer. Este dato sorprendente parece confirmar, al menos aparentemente, el uso ornamental de la conífera, mencionada con una frecuencia inversamente proporcional a la intensidad del duelo: sus referencias a ella se van reduciendo progresivamente, a la vez que se hacen más imprecisas, tras experimentar en carne viva el drama de una muerte hasta entonces conjeturada o, al menos, vivida sin la repercusión dramática que implicaría la pérdida de su ser más querido.

El ciprés crece en el jardín del alma de Machado mientras el único consuelo de su soledad siga siendo su “usual hipocondría”, esa angustia que ha sido compañera fiel del poeta desde los años infantiles: “La causa de esta angustia no consigo / ni vagamente comprender siquiera; / pero recuerdo, y, recordando, digo: / —Si, yo era niño, y tú, mi compañera” (481)¹⁰⁷. La mención de la conífera se reduce drásticamente, en cambio,

¹⁰⁷ La compañía a la que alude aquí Machado es la que se reserva de antemano a las almas solitarias, la compañía del *spleen*, el sufrimiento de origen incierto (“confusa la historia”), pero cuyas garras quedan clavadas en el corazón tan honda y dolorosamente (“clara la pena”), como explica Manuel Ruiz Amezcuá: “Por los versos de D. Antonio deambulan constantemente la monotonía y el cansancio, el fracaso ante ‘el otro’, la imposibilidad de la comunicación, el deseo permanentemente insatisfecho, el hastío de la

cuando el poeta, después de muchos años, llegue a mirar fijamente los “ojos de diamante” (663) de aquella soledad absoluta e irreversible en la que nos deja la definitiva pérdida de los seres más allegados. Ahora que, finalmente, la vida ha acabado por imitar al arte, es decir, ahora que la muerte de su esposa galvaniza el motivo obsesivo de una muerte anteriormente idealizada, la sombra afilada de “los cipreses negros” se proyecta sobre “los blancos muros” (562) en “Los olivos”. El juego de luz y sombra, además de la analogía de la construcción (enmarcada en ambos casos entre dos signos exclamativos), recuerda los muros del cementerio soriano, donde el sueño eterno de Leonor, esta vez en un soneto de *Nuevas canciones*, es velado por un ejemplar de esta especie perennifolia:

Mi corazón está donde ha nacido,
no a la vida, al amor, cerca del Duero...
... ¡El muro blanco y el ciprés erguido! (662)

Es aquel árbol el signo indeleble de la viudez del poeta, el clavo verde que lo clavará a la Castilla de Leonor, y cuyo valor fúnebre Bousoño confirma a la hora de destacar que “tal cementerio tampoco se nombra, sino que se sugiere, dándonos de él solo dos notas: ‘El muro blanco y el ciprés erguido’” (1976: 311); e inmediatamente aclara que “como se ve, Machado usa el ciprés en sentido fúnebre más de una vez” (ibíd.).

A partir de los ejemplos citados se puede concluir, por tanto, que, aunque aparezca mencionado en calidad de árbol de jardín en la lírica machadiana, el ciprés no ha perdido, desde que lo consagraron a Hades los antiguos griegos, su connotación luctuosa. Este valor, sin embargo, no resulta vinculado, con la única excepción citada, ni con la tragedia de la muerte de su esposa ni con la tragedia, ya no solo personal, de la guerra, si se tiene en cuenta la total ausencia del ciprés en la poesía del período bélico. Sin embargo, aparecen cuatro menciones de él en el *Cancionero apócrifo*, sin que ninguna de ellas desvele una simbología fúnebre, comenzando por dos composiciones dedicadas por Mairena al maestro muerto. La primera es “Siesta. *En memoria de Abel Martín*”, una estampa pictórica de 1930, donde se alcanza el clímax del cromatismo simbolista:

Mientras traza su curva el pez de fuego
junto al ciprés, bajo el supremo añil
y vuela en blanca piedra el niño ciego,
y en el olmo la copla de marfil

existencia, un nihilismo atroz, el amor como quimera y desolación, la omnipresencia de la muerte, los miedos ancestrales [...]” (1990: 508).

de la cigarra verde sueña” (716)

La conífera está presente también en la necrología lírica de Martín, donde ya se ofrece una pista sobre la función del ciprés, que constituye un homenaje obligado a la gama arbórea de la niñez, en cuyos huertos y jardines este árbol nunca falta:

Todavía
se oyen entre los cipreses
de tu huerto y laberinto
de tus calles —eses y eses,
trenzadas, de vino tinto—
tus pasos; [...] (696)

El tortuoso laberinto de la “Calle del Sal-Si-Puedes”, con curvas no menos peligrosas de las “eses y más eses” de la “Calle del Recuerdo”, desembocada en un “jardín con cipreses” (724), también termina en un huerto de cipreses, el cual entronca a su vez con el “huerto de ciprés y limonero” (714) de las “Últimas lamentaciones de Abel Martín”. A la luz de los ejemplos citados, Adela Rodríguez Forteza apuesta por la función esencialmente decorativa de la conífera, cuando afirma que “normalmente el ciprés no tiene sentido mortuario en esta poesía. Es más bien una nota seria y elegante” (1965: 176). Mátyás Horányi sostiene, finalmente, que, más allá de la interpretación impresionista de Ferreres o de la simbolista de Bousoño y Zubiría, lo que más importa es “la intención de penetrar en el secreto de las cosas, de mostrar su polivalencia, de hacerlas hablar” (1975: 93).

4.5. Hierbas y gomorresinas aromáticas

El amplio abanico botánico de *Soledades* está impregnado, en algunos de sus versos más sugestivos, de dos notas de perfume, una familiar y otra exótica, desprendidas por dos parejas, respectivamente, de plantas herbáceas mediterráneas y de gomorresinas aromáticas orientales.

4.5.1. Hierbabuena y albahaca: el vínculo materno

*Cuando yo me muera
enterradme con mi guitarra
bajo la arena.
Cuando yo me muera
entre los naranjos
y la hierbabuena.
Cuando yo me muera
enterradme si queréis
en una veleta.
¡Cuando yo me muera!*

Federico García Lorca
Poema del cante jondo (1921)

Vinculadas con el recuerdo de la madre, las únicas dos hierbas aromáticas del jardín de *Soledades* son la hierbabuena y la albahaca, que ocupan un nicho de honor como especias en la cocina mediterránea. Debido a sus virtudes condimentarias, las hojas frescas de la hierbabuena y las lustrosas de la albahaca (tanto frescas como secas o deshidratadas) se emplean en el sector culinario para sazonar los platos y realzar su sabor. Es esta la principal razón por la cual las cultiva doña Ana Ruiz en las macetas expuestas en balcones y ventanas, por necesitar ambas especies un ambiente luminoso. Considerada por los antiguos egipcios una planta sagrada y ampliamente utilizada en la cocina italiana, la albahaca es una hierba importada del Asia tropical alrededor del siglo XV, mientras que la menta (entre cuyas variedades figura la hierbabuena o yerbabuena) llega de la mano de los árabes; ellos fueron los primeros en incorporarla en su gastronomía, empleando sus hojas para aromatizar las comidas y añadir el toque de frescura al característico té moruno. Su intensa fragancia debida al mentol, un componente de sus aceites esenciales, procede, según cuenta una leyenda mitológica, de la delicada hierba que lleva el nombre de la ninfa del Cícito (el afluente del Aqueronte conocido como el río de los lamentos); esta fue pisoteada por Deméter, determinada a poner fin a las molestas quejas de Menta, despechada por el abandono de Adonis, quien escogió el amor de Perséfone. Bajo la sandalia de la diosa de la agricultura brotaría una hierba de hojas dentadas, cuyo macabro origen reside en el asesinato perpetrado en defensa de la honra de su propia hija por una madre, harta de escuchar los continuos desprecios con los que la ninfa subterránea presumía que el joven abandonaría a la rival para volver entre sus brazos. De las treinta distintas especies del género *Mentha*, Machado menciona solo la *spicata*, la variedad de

sabor más dulce y tradicionalmente conocida como “sándalo de huerta”, “sándalo de jardín” u “hojas de Santa María”, que se diferencia de la más común *Mentha piperita*, de olor más intenso y usada sobre todo en infusiones, por el verde más claro de sus hojas y la textura menos rugosa de las mismas.

El “buen perfume de la hierbabuena” (en la primera versión en *Helios* aparece como “hierba buena” [847] y “de la buena albahaca” (433) se difunde en una serena tarde de marzo, cuando el hablante lírico vuelve a cruzar el umbral del patio andaluz, animado por la esperanza de despertar algún recuerdo “dormido” (433) en el pretil del surtidor. Los entrañables recuerdos hispalenses, visualmente reproducidos con los tonos cálidos de los cítricos, se recuperan olfativamente gracias a las fragancias desprendidas de las plantas del patio, en un contexto de languidez y nostalgia, ulteriormente marcado por el ritmo monótono de la rima asonante (e-a). Las “fragancias vírgenes y muertas” (ibíd.) se destacan estratégicamente, recurriendo a un paralelismo (gráfico y prosódico) y a una disposición especular, frente al binomio adjetival de “cándida” y vieja”, con el que se matiza la ilusión despertada por el olor de sus hojas:

y estoy solo, en el patio silencioso,
buscando una ilusión cándida y vieja:
alguna sombra sobre el blanco muro,
algún recuerdo, en el pretil de piedra
de la fuente dormido, o, en el aire,
algún vagar de túnica ligera (433).

El contraste semántico establecido entre la “sombra” y “el blanco muro” entronca con la polarización de las esencias que, a pesar de estar “muertas” en la lejana Castilla, siguen “vírgenes” en el fondo de la memoria, de donde resurgen gracias a un proceso de progresiva concreción: el lacónico “aroma de ausencia” se convierte en el más explícito “aroma que evocan los fantasmas de las fragancias vírgenes y muertas” (donde el término *ausencia* equivale semánticamente a “fantasmas”, “vírgenes” y “muertas”), para finalmente delatar su concreta procedencia gracias a la evocación del “perfume” de las hierbas condimentarias cultivadas en las macetas. Gracias al poder rememorativo del olfato, que permite al poeta reconocer el olor de las plantas maternas de hierbabuena y albahaca, la memoria reconstruye otra tarde de la infancia, cuando las ingenuas manos infantiles procuraban atrapar los limones reflejados en el agua de la fuente:

Sí, te recuerdo, tarde alegre y clara,
casi de primavera,
tarde sin flores, cuando me traías
el buen perfume de la hierbabuena,
y de la buena albahaca,
que tenía mi madre en sus macetas (ibíd.).

El políptoton del calificativo “bueno” (“*buen perfume*”, “*hierbabuena*”, “*buena albahaca*”) refuerza la bondad de la madre, cuya mano, que se ocupaba de regar a diario las macetas, es la que se unió a la mano de Antonio para llevarle, en palabras del hermano José, “a las inefables regiones de la poesía” (1999: 112). Y hacia las regiones poéticas vuelve a transportarle, esta vez en unos versos de *Campos de Castilla* que se presentan como condensación de varias composiciones de *Soledades*, el inconfundible aroma de las dos hierbas:

Tengo recuerdos de mi infancia
[...]
un aroma de nardos y claveles
y un fuerte olor de albahaca y hierbabuena (548-549)

La intensidad de su fragancia queda subrayada por la anteposición del adjetivo (“un fuerte olor”), que, por no ser empleado en el caso de nardos y claveles (“un aroma”), resalta el lazo indisoluble con la figura materna, puesto que, de acuerdo con Reyes Cano, “la distinción entre el *aroma* de los nardos y claveles y el *fuerte olor* de la albahaca y la yerbabuena nos remite de nuevo a recuerdos reales de la infancia” (2001b: 139).

La planta que indicó a Santa Elena dónde estaba enterrada la cruz de Cristo es también el símbolo más característico de la verbena oscense de San Lorenzo, al que alude Machado en la segunda de las “Coplas españolas” (“entre los muchos amantes / como a las verbenas van / ¡albahacas de San Lorenzo” [793]). Sin presumir de sus orígenes insignes, la “pequeña reina” condimentaria, si seguimos la procedencia de la variante terminológica de “basilisco” (del latín *basiliscus* y este, a su vez, del griego *basiliskos*, “pequeño rey”, debido probablemente a su presencia en algunas medicinas destinadas únicamente a los reyes), asoma tímidamente en uno de los “Proverbios y cantares”, donde casi parece experimentar cierto pudor por el intenso aroma de sus hojas:

¿Ya de su olor se avergüenzan
las hojas de la albahaca,
salvias y alhucemas? (644)

Ya no mencionadas con las de la hierbabuena, en el tercer libro machadiano las hojas de la albahaca se combinan, por un lado, con las afelpadas e intensamente aromáticas de la salvia (cuya procedencia del latín *salvare* remite a sus propiedades antisépticas y antivulnerarias); por otro, comparten el sentimiento de vergüenza por su agradable fragancia con la alhucema, la variedad *latifolia* (“de ancha hoja”) que, dentro de las varias especies de lavanda, estrechamente emparentada con la lavanda común, se conoce también como barbay, árnica de monte, madresalva y espígol. Se menciona, dentro del jardín botánico machadiano, en esta única circunstancia (frente a las más recurrentes especies de cantueso y espliego), quizás por ser su olor menos notorio que el del espliego, además de figurar al lado de la especie autóctona de la *salvia lavandulaefolia*, quizás por la proximidad de las notas aromáticas de ambas.

4.5.2. Incienso y mirra: *salmodias de olores*

*Haré de mirra perfumar la cámara,
de incienso nuestro tálamo...*

Francisco Villaespesa
Tristitiae rerum (1906)

Recabado del abrótno o de otras plantas de la misma familia, el incienso es el resultado de la combinación de estas resinas aromáticas con unos aceites esenciales (de origen vegetal o animal) que, cuando se queman (de acuerdo con la derivación etimológica del latín *incensum*, participio de *incendere*, “encender”), desprenden una fragante humareda. Aparte de ser utilizada en ámbito terapéutico o estético, esta especie se suele emplear con fines religiosos, tal y como queda de manifiesto ya a partir de unos versos recogidos en las primeras *Soledades*, donde se hace referencia al humo del incienso para realizar una descripción impresionista del “crepúsculo”, al que alude el título de la composición; al mismo tiempo remite al fuego divino (con términos como “ascua”, “flamígero”, “quemar”, “ígneos”) y, por tanto, activa una simbología mística oculta:

La soledad, la musa que el misterio
revela al alma en sílabas preciosas
cual notas de recóndito salterio,
los primeros fantasmas de la mente

me devolvió, a la hora en que pudiera,
caída sobre la ávida pradera
o sobre el seco matorral salvaje,
un ascua del crepúsculo fulgente,
tornar en humo el árido paisaje.

[...]

Y muda caminaba
en polvo y sol envuelta, sobre el llano,
y en confuso tropel, mientras quemaba
sus inciensos de púrpura el verano (745).

Es significativo que esta composición de regusto verlainiano, donde la silueta del poeta se recorta contra el fondo rojo de un horizonte en llamas, claro reflejo de un estado anímico melancólico y, nunca mejor dicho, crepuscular, se abra además con una alusión a la mirra. Quemada para simbolizar el fuego divino, esta gomorresina aromática sirve de trampolín para establecer la ecuación con el sentimiento del hablante lírico, un sentimiento no menos amargo que el aroma por ella desprendido (el término que la designa procede de la antigua matriz semítica *mrr*, “amargo”):

Caminé hacia la tarde de verano
para quemar, tras el azul del monte,
la mirra amarga de un amor lejano
en el ancho flamígero horizonte (744).

La mirra arde aquí para dar fuego a “un amor lejano”, un amor que, en el atardecer de su vida y ya camino de la muerte, podría ser probablemente el amor de Dios, a cuyo seno el alma anhela volver después del largo periplo existencial, para cerrar el círculo y regresar al momento inicial de la creación, según explica Baker:

Al contemplar esta escena en su “ojo” interior, Machado siente el “infinito ritmo misterioso” de la locura divina. Es la “locura” el puro impulso de la energía primordial que “triunfa” en el momento del origen. Desde el punto de vista de una conciencia que experimenta los límites del mundo sensible, la locura divina se ha olvidado; solo regresa a su memoria cuando evoca el recuerdo agridulce de un paraíso que se ha perdido. Pero no todo se ha perdido, porque la “musa” —la voz de la conciencia intuitiva que el poeta escucha en los momentos de soledad—, le devuelve “los primeros fantasmas de la mente” (1986: 187).

La “roja nostalgia” del paraíso perdido y los “sueños bermejos” con los que intenta hacer revivir el pasado evocan, aparte de las tonalidades de la puesta del sol, el color ambarino-rojizo que adquiere, después de secarse, la resina gomosa, obtenida con una

incisión hecha en la corteza de unos árboles de Arabia y de África. Esas gotas perfumadas son, de acuerdo con la mitología griega, las lágrimas con las que Mirra, para evitar ser asesinada por su padre, el rey de Chipre de quien se queda embarazada con engaño, ruega a los dioses que la conviertan en invisible. Acabará transformada en un árbol que, en la lírica descripción ovidiana, exuda gotas de llanto aromático de su corteza (2007: 597-611), de la cual, nueve meses después, nacerá Adonis, fruto de este amor incestuoso. Con la circularidad a la que ya hicimos referencia, y que además no puede ser casual, cierra la pieza el incienso, la otra gomorresina que, custodiada en cofres valiosos, llevaban los Reyes Magos desde el lejano Oriente. El poeta, en cuya mente habitan los fantasmas del pasado depositados en la orilla por la “agria ola del ayer” (745), ahora ve la angustia veraniega reflejada en los vapores purpúreos del atardecer: “mientras quemaba / sus inciensos de púrpura el verano” (ibíd.).

Mirra e incienso volverán a salmodiar sus olores, mezclados con el aroma de las manzanas otoñales y el fresco perfume de las rosas, en aquella composición que, de acuerdo con su título, se presenta como “preludio” a la sección “Del camino”. En una atmósfera en la que imágenes sagradas y profanas se mezclan, Machado ve pasar la sombra fugaz de un “santo amor”, probablemente el amor divino en el que confía para poder recuperar el noble impulso de la oración, que es quizás metáfora de la inspiración lírica. Representados con una sinestesia en la que van de la mano el sentido del oído y el del olfato, los aromas litúrgicos de mirra e incienso se levantan hacia el cielo, presumiblemente en el marco del jardín de un convento: “Madurarán su aroma las pomos otoñales, / la mirra y el incienso salmodiarán su olor” (443).

El anhelo desesperado de un amor con sesgo quizás más terrenal, pero igual de (o incluso más) difícil de conseguir, se refleja en la serie de breves poemas publicados en el tercer número de *Electra*, entre los cuales figura la silva XXVII, con un arranque cromático modernista. Esta pieza presenta el cuadro habitual de las tonalidades rojizas del atardecer, sugeridas por la descripción del humo desprendido por el incienso, cuya evocación refuerza las connotaciones sagradas de un texto atravesado por las oraciones del caminante, ansioso de alcanzar la tierra prometida (“muy cerca está, romero, / la tierra verde y santa y florecida / de tus sueños” [447]). Quemada en rituales místicos y religiosos, durante los cuales desprende un humo muy aromático, la gomorresina contribuye a la creación de una rarefacta atmósfera espiritual (“cfr. “plegaria”, “ermita”, “romero”, “santa”, “peregrino”):

La tarde todavía
dará incienso de oro a tu plegaria
y quizás el cenit de un nuevo día
amenguará tu sombra solitaria (446).

El mismo sintagma preposicional (“de oro”), ausente en ambas ediciones de *Soledades*, en las que además el incienso aparece en forma plural (“Quizás la tarde lenta todavía / dará inciensos” [854]), figura en otra composición del primer poemario, al ser su empleo muy apropiado en el contexto arábigo-andaluz. En los versos de “Jardín” se reitera la imagen de la tarde salmodiando inciensos de oro entre las rojas llamas de la puesta del sol, dejando abierta la duda, según plantea Domingo Ynduráin, acerca de la predominancia de los aspectos coloristas o de los tonos más apagados, como el de la ceniza o del cobre, menos llamativo que el rojo o dorado (1975: 125):

Lejos de tu jardín quema la tarde
inciensos de oro en purpurinas llamas,
tras el bosque de cobre y de ceniza (464).

4.6. La hiedra y el musgo: el *nada corre* contra el *panta rhei*

*Para el pájaro el aire, para el musgo la roca,
Los mares para el alga, mayo para las rosas;
que todo ser o planta va buscando
su natural atmósfera,
y sucumbe bien pronto si es que a ella
oculta mano sin piedad la roba.*

Rosalía de Castro
En las orillas del Sar (1884)

Al brotar en el silencio y a la sombra de plantas superiores más llamativas, la hiedra y el musgo acompañan el tenue canto del primer libro con humildad y perseverancia, extendiendo su manta vegetal hasta los blancos muros del cancionero maireniano: “Hiedra y parra. Las paredes / de los huertos blancas son” (696). Con la tenacidad con la que solo la vegetación puede vencer el imparable flujo temporal, estas dos plantas se anclan a la vida y a los versos del poeta, trepando por las tapias de los huertos o recubriendo el mármol de los surtidores.

En los versos de “Fantasía de una noche de abril”, el poeta enfrenta el *nada corre* del binomio de hiedra y musgo con el *panta rhei* de las pasiones humanas, siempre iguales y siempre distintas. En un humorístico viaje por las calles andaluzas, emprendido bajo el lema del *in vino veritas*, el poeta borracho se ve en sueños disfrazado de un caballero galante y audaz, llegado bajo la ventana de su dama para protegerla de otros pretendientes inoportunos. La lacónica expresión de la mujer apaga el fuego de este admirador locuaz, y en el silencio del doloroso rechazo apenas se oye, por un lado, el crujido imperceptible de la hiedra, mientras expande su sinuoso follaje por el muro del jardín, y, por otro, el del musgo nacido de las lágrimas de la luna primaveral:

Silencio...Es el musgo que brota, y la hiedra
que lenta desgarrar la tapia de piedra...
El llanto que vierte la luna de abril (467).

La vegetación sigue su curso más allá del dolor de los hombres, de los desengaños o de los amores no correspondidos; es más, se alimenta de sus lágrimas, como confirma la mueca sarcástica del sol que, junto a la luna de los poetas y de los soñadores, borra la visión recreada por el sujeto poemático. Mientras se cita un “amor amargo” (448) debajo del balcón del poema XXX, la hiedra se adhiere a las paredes con sus pequeñas raíces aéreas.

En el desolado escenario de la pieza XCIV, Machado describe el crecimiento sinuoso de esta planta: “En el cercano huerto / eleva, tras el muro ceñido por la hiedra, [...]” (489). La hiedra derriba el último baluarte de protección, las tapias del huerto, y penetra en el microcosmos íntimo y seguro, infiltrando dentro de él la sensación de que “el mundo está muerto, y no hay en él otra verdadera vida que el fluir mismo del tiempo que todo lo anonada” (Bousoño, 1976: 305). La planta se extiende hasta atrapar completamente el muro, con una simbología que explica Barbagallo:

“El muro ceñido por la hiedra” es para nosotros el paso del tiempo visualizado, ya que podemos ver el lento paso, el lento crecimiento que la hiedra ha hecho desde que era pequeña planta hasta haber llegado a cubrir todo el muro. Esta es una imagen realista y a la vez simbólica, por lo tanto, y en fin de cuentas, impresionista (2012: 16).

Agarrándose a la superficie de árboles o de construcciones antrópicas (paredes, vallas, enrejados), donde puede llegar a alcanzar una altura de treinta metros, la hiedra vuelve a trepar por las tapias del parque verlainiano de la pieza VI. Esta planta se asoma

en el incipit, donde se aprecia que “la sustancia misma del poema está ya dada, como en cifra, en la ‘acotación’ de su escenario” (Marías, 1993: 157). Al viejo parque accede el poeta con la ilusión de recordar su “alegre leyenda olvidada” (432), pero se decepciona cuando descubre que la fuente puede recordarle solo la sensación de tristeza proyectada en el follaje negro y polvoriento de la hiedra:

Fue una clara tarde, triste y soñolienta
tarde de verano. La hiedra asomaba
al muro del parque, negra y polvorienta... (431)

El polvo del eterno devenir, el mismo que recubre la rama del limonero del poema VII, se posa ahora sobre la cancela que, al cerrarse, da por zanjada una parte la vida del poeta; y también se deposita sobre la hiedra siempre verde, antes de ser lavado, en los versos de la pieza XCI, por la lluvia fresca y regeneradora del otoño, que devolverá el brillo originario a las hojas de la trepadora y a los versos juveniles del poeta: “[...] lavó la lluvia, sobre el muro blanco, / las empolvadas hojas de la hiedra” (488).

Esta planta perenne aparecerá una única vez en *Campos de Castilla*, donde se entreteje con el laurel para formar la corona que, aparte de ceñir las sienas del dios Baco, de poetas y emperadores romanos, cubre la cabeza de Ortega y Gasset, conformando el análogo imaginario icónico del poema-homenaje a Giner (piedra, cincel, martillo, Guadarrama, azul de las montañas):

A ti laurel y hiedra
corónente, dilecto
de Sofía, arquitecto (588).

El tributo natural, rendido por el laurel y la hiedra al “dilecto de Sofía” que acaba de tomar posesión de la cátedra de Metafísica en la Universidad Central, lo completa el azul de las cumbres guadarrameñas, sitio ideal de meditación y elevación espiritual, por situarse entre la tierra y el cielo.

Compartiendo con la hiedra la análoga simbología de la eterna renovación del ciclo de la naturaleza y de su impasibilidad ante el humano sufrimiento, el musgo, desprovisto de flores, frutos, vasos conductores e incluso de verdaderas raíces, suele tener su hábitat en áreas frías y húmedas (por su destacada capacidad de retener el agua por capilaridad). Este ejemplar brota rápidamente cuando llueve, como en el caso del ambiente otoñal descrito en el poema XCI, donde se puede adivinar su crecimiento en el

transcurso del tiempo gracias al adjetivo “verdinosa”: “Húmedo está, bajo el laurel, el banco / de verdinosa piedra” (488).

Muy común en las áreas con frecuentes precipitaciones y en los bordes de cursos acuáticos, el musgo forma una especie de colchón vegetal, que confiere a la taza del surtidor el aspecto de “verdinosa piedra”, cargada de una evidente simbología negativa y a menudo incluida en un ambiente sepulcral. El mismo sintagma se emplea para referirse al aspecto de la fuente ilustrada en el viejo parque de “Sol de invierno”, donde se aprecia cómo “la repetida presencia de ‘verdín’ en la fuente de Machado sugiere estancamiento y tiende a negar la posibilidad de encontrar allí las aguas restauradoras de la vida y renovadoras del amor” (Predmore, 1981: 63):

El agua de la fuente
resbala, corre y sueña
lamiendo, casi muda,
la verdinosa piedra (491).

Habitualmente presente en las aguas dulces estancadas y sobre las paredes de lugares protegidos del sol directo, el musgo teje su alfombra verde sobre la piedra del surtidor del romance XC, donde la sombra contribuye a mantener el grado de humedad necesario para la supervivencia de esta especie delicada:

El agua de la fuente
sobre la piedra tosca
y de verdín cubierta,
resbala silenciosa (487-488).

Y si en los dos fragmentos recién citados solo se alude a la planta capaz de retener la humedad y evitar su degradación, una directa mención a esta especie aparece ya a partir de las primeras composiciones. Suele ser nombrada además en compañía de la hiedra, con la que coloniza, imperceptible pero firmemente (“se cubre de musgo mi cabeza” [742]), las piedras y muros del parque viejo de “La fuente”. Envuelta en el encanto de una “doble eternidad”, la eternidad murmurante del agua, que vierte lágrimas dulces y risas amargas, por un lado, y la eternidad callada del silencio de la estatua torturada, por otro, la fuente de la infancia se convierte en símbolo del *panta rhei*. Sobre el surtidor, emblema ambivalente de vida y muerte, *Cronos* va hilvanando sus horas con el hilo invisible de una hiedra pseudo-materializada, que se describe, al igual que lo hará el

tiempo en los versos del poema CXLIX, mientras teje su red alrededor de la efímera naturaleza del hombre:

Misterio de la fuente, en ti las horas
sus redes tejen de invisible hiedra;
cautivo en ti, mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua y de piedra (741).

En este poema, donde algunos versos, puntualiza Alonso, “nos moverían más si la vulgaridad rebajadora de la adjetivación (‘soñadoras’) no nos enfriara” (1949: 367), la imagen hilvanada por la trepadora se extiende hasta enlazarse con la metáfora vegetal del último cuarteto, en la que la fuente antropomorfizada, símbolo del amor más fiel y duradero del poeta, acaba identificada con el sujeto poemático. La tan deseada asimilación con el mármol del surtidor, que quizás sugiere “una ansiada petrificación de la actitud del sueño” (Segre, 1970: 112), por un lado, y con el musgo que lo reviste, por otro, es total; a diferencia de los ejemplos vistos anteriormente, la briofita acaba cubriendo la cabeza del poeta, ensimismado en un estado meditativo que Ynduráin compara al nirvana budista (1975: 173):

Y en ti soñar y meditar querría
libre ya del rencor y la tristeza,
hasta sentir, sobre la piedra fría
que se cubre de musgo mi cabeza (742).

Suprimidos en las versiones posteriores de la pieza VII, donde emanan luz los frutos del limonero y difunden su aroma las hierbas del patio, los dos versos inmediatamente antepuestos a la inolvidable imagen del frutal con los brazos lánguidamente suspendidos se orientaban a la descripción de otro ejemplar epifito: “El suelo es piedra y musgo; en las paredes / blancas agarra desgñada higuera” (847).

Vinculado simbólicamente a un estado anímico desolado y sombrío, el musgo brota en las esquinas no iluminadas de viejas plazas, tal como queda retratado en el arranque del poema XXXI, ulteriormente destacado gracias a la posición inicial reforzada por el encabalgamiento. En el fondo del yermo paisaje del alma de un mendigo (“más vieja que la iglesia tiene el alma”), la elección de la briofita, crecida a la sombra de la iglesia hasta recubrir progresivamente sus muros, resulta aún más acertada en conexión con las órbitas huera de sus ojos, que han visto desfilar las anafóricas “blancas sombras” del pasado. Con la misma fatalidad dramática con la que el musgo sigue colonizando la

piedra del lugar sagrado, va asomando lentamente, entre su ropaje ajado y desgastado, una enjuta mano con la que, desde lo alto de los escalones, pide limosna en las frías mañanas de invierno:

Crece en la plaza en sombra
el musgo, y en la piedra vieja y santa
de la iglesia. En el atrio hay un mendigo...
Más vieja que la iglesia tiene el alma (448).

En el presente apartado se han analizado únicamente las referencias al musgo que reviste los muros y la pavimentación de patios e iglesias; queda para el capítulo siguiente la consideración de sus menciones rurales, como es el caso de las modalidades rupícolas, así como de las especies que recubren la corteza del olmo del Duero y de los pinares de Vinuesa.

4.7. Los evónimos, árboles de “buen nombre”

*[...] Valsear lo mismo
que se adentra en tierra y entre bosques
y se toma el ramo de ligustres y evónimos,
sujetándolo con la hebra del solas lazo, pero sabiendo
que rechazar eso es perder una buena parte
de lo que el día ofrece,
y no ser participante de alguna de las pequeñas cosas
vitalizadoras que la hora cuele por su fina
redecilla pródigamente.*

Manuel Pinillos
Cuando acorta el día (1982)

Entre los arbustos más típicos del simbolismo modernista figura el evónimo, la planta “de buen nombre” (el latín *evonymus* procede del griego *euònymos*, formado por la combinación de *eu* —“bueno, verdadero”— y *ònyma* —“nombre”—), cuya etimología sugiere la carga simbólica positiva asociada a esta especie muy común en los jardines machadianos. Esto se debe a que, por no precisar de cuidados especiales, es una planta ornamental, con unas bayas muy parecidas a las de los granos de la granada, muy

empleada en la jardinería urbana por su resistencia a la polución y la fácil adaptación a la poda.

Cuando cruza el umbral del “jardín umbrío” (747) en “La tarde en el jardín”, el poeta ve cómo “mil sueños resucitan” (748) a través de una tenue neblina, mientras se oye el llanto del surtidor entre el verde follaje de unos evónimos¹⁰⁸:

El agua un tenue sollozar riente
en las alegres gárgolas ponía
y por estrecho surco, a un son doliente
entre verdes evónimos corría (747).

En los versos de “Nevermore”, título que reproduce el estribillo de “The raven” (1845) de Edgar Allan Poe, los setos de evónimos, incluidos por Manuel Escobar Borrego en “el amplio abanico de voces de abolengo helénico” (2006: 293), volverán a ser los interlocutores de la voz rota del surtidor. En el “rincón oscuro” (750) del alma, el yo lírico busca una ilusión que se le revelará como tristemente “grotesca” (751), mientras se ríe cruelmente de su engaño la fuente, cuya agua no para de correr alegremente entre estos arbustos generalmente asociados a ambientes húmedos:

[...] Y del lejano
jardín escucho un sollozar riente:
trémula voz del agua que borbota
alegre de la gárgola en la fuente,
entre verdes evónimos ignota (750).

Esta especie ornamental se nombra con el idéntico sintagma espacial (“entre verdes evónimos”) con que, como hemos comprobado, se describe en “La tarde en el jardín”. A través del juego tentador de (des)componer palabras y modificar el orden de los caracteres, Ángel Herrero Blanco cree ver, entre las letras del sintagma “ENTRe VERdes evóniMOs ignota”, la fatídica expresión del “Nevermore”.

¹⁰⁸ Dámaso Alonso, tras confesar la emoción con la que descubre, debajo de un cúmulo de basura, un ejemplar del primer libro impreso de quien reconoce como su “poeta predilecto”, destaca la dualidad machadiana entre la exactitud terminológica del naturalista y la difuminada imprecisión del poeta: “En la página 112 va la *Fe de erratas*. [...] También en la página 67, donde dice ‘entre los verdes bónibus’, debe leerse ‘entre verdes evónimos’. Este último caso nos pica a buscar la errata. La página indicada dice: ... entre los verdes bónibus corría. Pero la fe de erratas nos obliga a leer: ... entre verdes evónimos corría. Y comprendemos que no es una errata, sino una equivocación. Alguien debió de advertir a Antonio que ‘bónibus’ es lo que dice la gente de la calle. El poeta, al corregir, ha tenido que rehacer el verso, para que conste. En la página 91 [...] ha escrito también ‘ebónibus’. ¡Cuántas veces los escritores cargamos a los pobres impresores faltas nuestras!” (1965: 98-99).

El grotesco gargarismo de la fuente parece hacerse eco del graznar del cuervo, que, majestuosamente posado sobre el busto de Palas Atenea, recuerda a Poe el “nevermore” de la muerte de la amada, ella también curiosamente llamada Leonor como la mujer de Machado. Las risas del agua, al igual que las del pájaro fatal del autor de “Annabel Lee”, son el sarcástico contrapunto de los delirios del amante, azuzados por la obsesiva reiteración del “nunca más”. “Never more”, “nunca más”, “mai più”: en este jardín de la soledad y de la ausencia de empatía de la naturaleza, Machado recurre a tres distintos idiomas para remarcar que el amor, una vez perdido, nunca regresa.

El poeta volverá a nombrar, en una silva arromanzada de *Campos de Castilla*, los que también se conocen popularmente como boneteros, puesto que sus frutos rosados guardan cierto parecido con los bonetes, sombreros de cuatro picos redondeados antiguamente empleados por los eclesiásticos. En la “noche de verano” del título, mientras va errando “como un fantasma” (511) por las calles de un pueblo adormilado, el hablante lírico divisa el claroscuro dibujado sobre la gravilla de la plaza por las sombras simétricas de las acacias y de los evónimos:

En el amplio rectángulo desierto,
bancos de piedra, evónimos y acacias
simétricos dibujan
sus negras sombras en la arena (510).

4.8. El laurel de Apolo

*¡Oh laurel divino, de alma inaccesible,
siempre silencioso,
lleno de nobleza!
¡Vierte en mis oídos tu historia divina,
tu sabiduría profunda y sincera!*

*¡Árbol que produces frutos de silencio,
maestro de besos y mago de orquestas,
formado del cuerpo rosado de Dafne
con savia potente de Apolo en tus venas!*

*¡Oh gran sacerdote del saber antiguo!
¡Oh mudo solemne cerrado a las quejas!
Todos tus hermanos del bosque me hablan;
¡sólo tú, severo, mi canción desprecias!*

*Acaso, ¡oh maestro del ritmo!, medites
lo inútil del triste llorar del poeta.*

*Acaso tus hojas, manchadas de luna,
pierdan la ilusión de la primavera.*

*La dulzura tenue del anochecer,
cual negro rocío, tapizó la senda,
teniendo de inmenso dosel a la noche,
que venía grave, preñada de estrellas.*

Federico García Lorca
Libro de poemas (1921)

Cultivado desde tiempos remotos, el árbol consagrado a Apolo, dios de las Artes y del Sol, era el símbolo de la más alta distinción honorífica en la época romana (para héroes, emperadores y poetas). La planta, actualmente utilizada en los guisos de la cocina mediterránea y para curar afecciones del aparato respiratorio, es también un árbol ornamental de porte medio o bajo de jardines y parques. Sus hojas siempre verdes aportan un toque de color en el marco de las *Soledades*, donde el laurel aparece en dos ocasiones, respectivamente, en la edición de 1903 y 1907. En el primer caso, Machado divisa un laurel que, sacudido por el viento, oscila con movimiento ondulante en el “noble jardín” (748) de “La tarde en el jardín”, situado al lado del sauce que llora sin consuelo y del cipresal de tonos sombríos: “donde hoy se yergue el cipresal oscuro, / el sauce llora y el laurel cimbreo” (748).

Pese a crecer de forma silvestre en la cuenca mediterránea, este arbusto de follaje verde y muy aromático (desprende un fuerte aroma cuando se estrujan sus hojas) suele situarse en zonas húmedas, como demuestra el laurel inclinado sobre una piedra resbaladiza y musgosa en el poema XCI: “Húmedo está, bajo el laurel, el banco / de verdinosa piedra [...]” (488).

Otra referencia al laurel, esta vez ya en *Campos de Castilla*, se carga de toda la simbología tradicional que, a partir del participio *laureado* (el *laurēātus* es el que lleva la laureola o corona de laurel, como es el caso de los generales, de los sabios y de los poetas), remite a la originaria *laurus* o *laurēa*, que puede ser tanto la corona como la planta. Enamorado de Dafne, debido al efecto de la flecha de oro arrojada por Eros, Apolo persigue a la ninfa, quien, herida por la flecha de plomo del desamor, huye hasta que Artemis la salva convirtiéndola en laurel. El dios abraza su corteza y lo nombra como su árbol predilecto, decretando que su follaje siempre verde sea empleado para coronar las cabezas como señal de gloria y de victoria. Sus hojas coriáceas y de un verde oscuro muy brillante, que en las representaciones iconográficas de poetas y emperadores ciñen las sienas de Dante Alighieri, Julio César y Napoleón Bonaparte, se entrelazan con las de la

hiedra para formar la guirnalda concedida al “joven meditador” (588) Ortega y Gasset, como hemos visto más arriba.

Puede suponerse que se trata de una referencia a la corona de laurel también el ejemplar celebrativo que, en pareja con el mirto, el poeta envía como homenaje a Eugenio d’Ors, regresado a la Barcelona natal desde Castilla, aquí representada con el símbolo del chopo sacudido por el viento de la meseta. Deseoso de que el amigo se entere de “cuánto exilio en la presencia cabe”, el sevillano recuerda a Xenius en los versos del entrañable retrato incluido en *Nuevas canciones*:

Hoy, Xenius, hacia ti, [...] —mirto y laureles— desde el alto llano en donde el viento cimbra el chopo yerto (661).

4.9. El mirto y el narciso de Venus

*Abrió los mirtos. Toda la alegría
de tu escondite se tornó en mi pena.*

Juan Ramón Jiménez
Sonetos espirituales (1914)

Aparte de la función decorativa compartida con el laurel, debido a que con sus coronas se honraba a los campeones olímpicos, lo que se acaba de comprobar en los versos dedicados a Xenius, el mirto se considera un símbolo de la belleza y del amor, ya que, junto con la rosa, es una de las plantas consagradas a Venus. Emblema de fidelidad y fecundidad en la Grecia Clásica, razón por la cual los esposos iban coronados con sus flores durante el banquete nupcial, el mirto conserva su significado erótico durante la época romana cuando, de acuerdo con lo que cuenta Ovidio en sus *Fastos*, se azotaba a las mujeres con sus ramilletes para aumentar la fertilidad. Vinculado a la cultura andalusí, este arbusto es uno de los símbolos favoritos de sus jardines (con su variante de *arrayán*, término procedente de la voz árabe *ar-Rayhhan*, “el aromático”), desempeñando también un papel ornamental en la Andalucía de Machado.

Los mirtos, que conforman la mayoría de los setos granadinos y prestan el nombre a uno de los más conocidos patios de la Alhambra, hacen sombra con sus ramas a la fuente del jardín en el que entra el poeta en una nostálgica tarde de verano. Al abrir la mohosa

cancela de ese triste lugar, se siente invadido por el análogo langor evocado por la hiedra polvorienta de la originaria versión del poema titulado “Tarde”, e incluido en la sección de “Desolaciones y monotonías” del libro de 1903. Aquí figuran por primera vez las ramas y las blancas flores de estos arbustos ornamentales que proyectan su sombra sobre el canto cristalino del surtidor y son comparados con solemnes vestes talaes (por llegar sus hojas hasta el suelo):

¿Recuerdas, hermano?... Los mirtos talaes,
que ves, sombreaban los claros cantares
que escuchas. [...]
Fue esta misma lenta tarde de verano (431).

El mirto de Venus, consagrado a la diosa del amor por su olor suave o por brotar sus hojas de dos en dos —como el amor que es recíproco y libre a la vez—, y el ciprés de Hades entrelazan sus ramas en el jardín decadente de las originariamente tituladas “Canciones y coplas”. En el marco de una tarde serena, en la que apenas se entreoie el canto del agua, el ciprés atemporal brinda su erotanático abrazo a los setos de mirto, sobre cuyas hojas terciopeladas se deposita el polvo del tiempo:

Los cuadros de mirtos parecen
de marchito velludo empolvado.
¡El jardín y la tarde tranquila!...
Suenan el agua en la fuente de mármol (445).

El “cuadro de mirtos recortados” (464) vuelve a aparecer en los versos de “Jardín”, como resultado de una paradójica vulgarización de la elaborada arte topiaria, degradado a un banal corte de pelo, para evocar la inconsistencia del amor de los años juveniles. El repertorio botánico recortado con precisión geométrica confirma la ecuación presagiada: si “el jardín es alma”, a su vez el “alma es huerto, parque, jardín” (Alonso, 1998: 25). Al contrario del radiante paisaje del incipit (“Lejos de tu jardín quema la tarde / inciensos de oro en purpurinas llamas, / tras el bosque de cobre y de ceniza”), el mediocre jardín encorsetado suscita la risa sarcástica del surtidor: “Hoy me parece / la obra de un peluquero, con [...] / ese cuadro de mirtos recortados... / [...] El agua / de la fuente de piedra / no cesa de reír sobre la concha blanca” (464). Estamos ante una escena natural retratada “dentro de los límites de un lienzo o un retablo”, pero, advierte Francisco Caudet, “no para que nos regodeemos en la visión, sino que para que interpretemos su

sentido” (en Machado, 1999: 86-87). Y aquí tenemos la respuesta: el “jardín íntimo, medio abandonado, con plantas raquílicas” (Alonso, 1998: 25) representa la desilusión del sujeto poemático, a la vez que el parterre de mirtos mutilados es símbolo de la pasión juvenil desaprovechada por el inquilino de aquel jardín en miniatura. Lejos de considerarse como un bonsái, o sea el jardín enano concebido para que, cuanto más pequeño sea, tanto más mundo pueda abarcar, este micro-jardín minuciosamente podado (como si de una cabeza humana se tratara) es una clara metáfora del corazón mismo del sevillano¹⁰⁹.

En la cuarta serie de las “Galerías” de *Nuevas canciones*, Machado esboza la luminosa estampa de una plaza segoviana después de un temporal, situando el mirto recién lavado por la lluvia sobre la escena de una recuperada armonía, donde todo elemento de la naturaleza vuelve a su *statu quo*: las cigüeñas regresan a las torres y los jilgueros sobre las ramas de las acacias, mientras el que puede considerarse como “uno de los árboles de la mitología griega más frecuentados por los poetas” (Gullón, 1994: 37) brilla finalmente bajo el sol del amor: “En la plaza, / lavó la lluvia el mirto polvoriento” (614). En este cuadro de renovada alegría, donde vibran las cuerdas del sol, que es luminosidad, energía vital, calor, hizo falta que la lluvia transformara “el mirto sucio, ese mirto que al tocarlo nos mancha, en el mirto ideal, en el que es puro verdor, pura posibilidad de fragancias si no fragancia” (Gullón, 1994: 37).

Antes de llegar a este momento de éxtasis sensorial, sin embargo, la tormenta aún sacudía el alma del poeta. De hecho, en la pieza de cierre de *Campos de Castilla, Eros y Thanatos* todavía se enfrentan en los versos de elogio a Juan Ramón, donde se oye la música de un violín tocando la triste elegía del amor perdido. Para poder mantener las últimas notas de la juventud a salvo del tétrico reflejo lunar, el músico busca amparo bajo la sombra de los mirtos, que, debido a su simbología erótica, se utilizan para decorar los salones de fiestas y los bancos de las iglesias en las ceremonias nupciales:

Y una dulce melodía
vagó por todo el jardín:

¹⁰⁹ En esta satírica presentación se podría ver cierta saturación del motivo del *hortus animae*. La fastuosa salmodia de inciensos y colores purpurinos del íncipit queda interrumpida *ex abrupto* para marcar el distanciamiento irónico. Ponce Cárdenas sostiene que la imprecación (“¡Malhaya tu jardín!”) “no solo sirve para execrar un espacio consagrado por la tradición pictórica y poética del fin de siglo, sino que también deja paso [...] a una matizada crítica al intimismo doméstico de los jardines como tema poético” (2013: 345). El anticlímax toca su punto álgido cuando el surtidor, después de reírse de la mísera escenografía vegetal, recortada con las tijeras de un trivial peluquero, acaba mofándose de toda la escena en su conjunto.

entre los mirtos tañía
un músico su violín (602).

Una última consideración merece una flor que, por la vinculación al amor (obsesivamente anhelado) y por su función destacable en el imaginario modernista, incluimos en el presente apartado: el blanco narciso, cuyas raíces mitológicas se remontan a la obra ovidiana, brota en el mismo lugar donde se suicida el joven que, enamorado de su imagen reflejada en el agua, se ve condenado a no poder alcanzar nunca el objeto de deseo. La narcótica fragancia de esta flor, a la que hace referencia la etimología griega, impregna según nuestro poeta los versos del poeta castellano que con ella comparte nombre, Narciso Alonso Cortés:

Tus versos me han llegado a este rincón manchego,
regio presente en arcas de rica taracea,
que guardan, entre ramos de castellano espliego,
narcisos de Citeres y lirios de Judea (599).

4.10. El eucalipto: bálsamo de juventud

*Sueño tranquilo y sano,
velado por las plantas
humildes de la tierra y por el bravo
eucalipto que asoma a mi ventana...
Noche de paz y de salud y sueño...
¡Adiós, adiós! ¡Que la ciudad me llame!*

Manuel Machado
Ars moriendi (1921)

A la familia de las mirtáceas pertenece también el eucalipto, que, introducido desde Australia con fines ornamentales, embellece con su porte esbelto y su toque exótico los parques machadianos, pudiendo su alto tronco brindar grandes sombras. Las aromáticas hojas de esta planta alóctona, que “en muchas especies presenta un tronco que evoca bosques remotos en espacio y tiempo” (Herrero Uceda, 2008: 231), difunden su fragancia ya en el parque viejo de “El viajero”. Al frente de todas las ediciones de *Poesías completas*, este poema sumerge al lector de inmediato en un escenario de ensueño y añoranza, tejido alrededor de la enigmática sonrisa del hermano regresado de una tierra lejana. El follaje del eucalipto, cuya etimología griega significa “bien escondido” (los

estambres están escondidos dentro del opérculo de los pétalos), busca resucitar los recuerdos de una juventud que ha llegado demasiado tarde: “Él ha visto las hojas otoñales, / amarillas, rodar, las olorosas / ramas del eucalipto, [...]” (427)¹¹⁰. Los nueve cuartetos de la silva componen una elegía a los tesoros juveniles y a la frustración que supone no haber sabido aprovecharlos adecuadamente. La dolorosa toma de conciencia de lo perdido irremediablemente se expresa a través del aroma desprendido por las hojas de esta planta, cuya función simbólica es la de despertar unas ilusiones que el atardecer de la vida convierte en “floridos desengaños” (427). El viajero mira con melancólica resignación la silueta del eucalipto detrás de los “húmedos cristales”: ¿la ventana mojada por la llovizna otoñal o los ojos velados de las lágrimas que se esfuerza en retener con varonil orgullo?

El último aroma de la juventud es el mismo que aspira también el “viejo y distinguido señor” (483) mientras pasea entre los eucaliptos de un parque otoñal en la pieza titulada, en su primera aparición en *Helios*, “Impresiones de otoño”. Envuelto en un largo redingote para protegerse del viento de la tarde, este caballero, otro de los dobles de don Antonio, se ajusta la corbata con la enjuta mano a la vez que, con la elegancia y dignidad de antaño, aspira distraídamente el olor balsámico del eucalipto. Quizás con la ilusión de recordar las fragancias de su marchita juventud, inhala el aroma que desprenden las mismas hojas que, en plena guerra, liaría el poeta para tener la sensación de llevarse a la boca un cigarro:

Yo te he visto, aspirando distraído,
con el aliento que la tierra exhala
—hoy, tibia tarde en que las mustias hojas
húmedo viento arranca—,
del eucalipto verde
el frescor de las hojas perfumadas (ibíd.).

Ya no habrá cabida, en los poemarios posteriores, para esta planta tan modernista, llegada a Europa tras el viaje del capitán Cook a Australia en 1774. A su olor ligeramente alcanforado rendirá un último homenaje el Machado de “Las encinas”:

Tiene [...]
el eucalipto el aroma

¹¹⁰ Llegado a la edición de Pueyo con muchas modificaciones y con una evidente “función metonímica” que “remite a una problemática general” (Caudet, 1999: 67), esta composición hace alusión a la difícil situación de todos los emigrantes que se vieron obligados a abandonar su patria en busca de una vida mejor en América, incluyendo entre ellos a Joaquín, hermano del poeta (presumiblemente el “hermano” menor que protagoniza el poema) emigrado a Guatemala, y a su padre, destinado a Puerto Rico, donde murió antes de que Antonio pudiera volver a verlo.

de sus hojas [...] (531)

4.11. El sauce llorón

*Paró el agua á su queja, y por oïlla
los sauces se inclinaron á la orilla.
Vosotras, que miráis mi fuego ardiente,
seréis (dice) testigos de mi pena*

Pedro Espinosa
Flores de poetas ilustres de España (1605)

Con sus ramas largas, finas y flexibles, que cuelgan desde la copa hasta alcanzar el suelo, y sus llamativas hojas doradas y estrechas, que le confieren su aspecto inconfundible, el sauce se asocia tradicionalmente a sentimientos de tristeza y pena, siendo una sólida fuente de inspiración para la literatura universal, desde el *Otelo* de Shakespeare hasta las *Rimas* de Bécquer. La simbología de lánguida dejadez es la misma que envuelve la precoz aparición de una salicácea en el escenario de abandono de “La tarde en el jardín”, donde este ejemplar, juntando su reflejo con el del laurel tembloroso y de acuerdo con la misma raíz derivacional del atributo que suele acompañarlo (“llorón”), hace caer las lágrimas de su ramaje en el estanque: “el sauce llora y el laurel cimbrea” (748).

Estos árboles tristes, cuyos ejemplares pueblan el bosquecillo de Perséfone en el infierno y el cementerio de Circe, conservan su valor nostálgico también en los setenarios de “Inventario galante”, donde se asocian a la añoranza de tiempos pasados. Enlazados con la anáfora y una análoga estructura sintáctica a los juncos y linos, los sauces evocan la fragilidad, el color azul de los ojos y los movimientos lentos de la hermana rubia:

Tu hermana es clara y débil
como los juncos lánguidos,
como los sauces tristes,
como los linos glaucos (455).

La metáfora machadiana se construye alrededor de la acertada selección de tres adjetivos que, además de esbozar con unas pocas pinceladas la gracia delicada de la joven, condensan los aspectos peculiares de los tres elementos botánicos que son su referente denotativo. No hay ni una sola referencia a esta planta, también conocida como sauce de

Babilonia —por recordar sus ramas, en cierta forma, los famosos jardines colgantes—, en *Campos de Castilla*; sin embargo, figura un ejemplar en unos versos de *Nuevas canciones*, donde, con un engañoso aspecto desdoblado, vuelve a entonar su nostálgica elegía en las márgenes fluviales:

Canta, canta en claro rimo
el almendro en verde rama
y el doble sauce del río (621).

4.12. La acacia de la plazoleta

*¿Quién segó el tallo
de la luna?
(Nos dejó raíces
de agua.)
¡Qué fácil nos sería cortar las flores
de la eterna acacia!*

Federico García Lorca
Suites (1920-1923)

Plantada en plazas, atrios de edificios y jardines, la acacia es un árbol especialmente apreciado por la sombra prestada por su amplia copa, aspecto en el que Machado hace hincapié en casi todos los puntos donde la menciona, a partir de la frescura que su follaje brinda en la calurosa “noche de verano” que da el título al poema CXI. Mientras ve a su fantasma deambulando por las calles de un viejo pueblo, la mirada del poeta se detiene a describir, en escueto estilo nominal y con una adjetivación estrictamente definidora, el asfixiante rectángulo de la plaza solitaria dentro de cuyo marco los evónimos y las acacias trazan, con un encabalgamiento que hace aún más visible su proyección, unas sombras simétricas: “evónimos y acacias / simétricos dibujan / sus negras sombras” (510).

El autor tiene familiaridad con las acacias por ser unas de las plantas ornamentales más características de Sevilla, cuyas aceras, calles y plazoletas llenan con sus flores, similares a un pompón en miniatura. En el romancillo XIX una de estas plantas, retratada con “una especie de *décor* autumnal, no exento de vagas resonancias verlainianas” (Ponce Cárdenas, 2013: 342-343), se proyecta “en la pantalla de un jardín finisecular y versallesco” (Cardwell, 1990: 398). Su follaje verde oscuro se torna amarillo, de acuerdo con “cierta ‘vocation picturale’, fácilmente reconocible en los once calificativos que

inciden en valores cromáticos o luminosos” (Ponce Cárdenas, 2013: 343), antes de despegarse de las ramas y seguir revoloteando para finalmente mezclarse con el polvo de la tierra, como se aprecia en el siguiente fragmento ya citado:

Las hojas de un verde
mustio, casi negras,
de la acacia, el viento
de septiembre besa,
y se lleva algunas
amarillas, secas,
jugando, entre el polvo
blanco de la tierra (442-443).

La brisa de septiembre va arrancando las hojas secas, captadas en el tránsito de su máxima floración (“verde aún”) hasta su caída del árbol (“casi negras”), en un único espacio subjetivamente temporalizado, como explica Domingo Ynduráin:

[...] aquí la evolución temporal amplia se superpone e identifica a la momentánea: la evolución de las hojas es el proceso temporal amplio, pero esas hojas amarillas son arrastradas por el viento y, en el verso siguiente, se produce la identificación del *viento que arrastra hojas secas* con el *viento de la tarde*. De esta manera se consigue que el fin del día coincida con el acabamiento de una estación; muerte del sol y muerte del verde coinciden (1975: 78).

El viento del otoño también sopla en las tierras de Alvargozález, arrancando las hojas del olmo y desgajando las castañas de indias (el fruto del también conocido como falso castaño, recubierto por un envoltorio espinoso muy parecido al de la castaña tradicional), mientras la tríade de las acacias aún mantiene el verde color de sus ramas:

[...] Todavía
las tres redondas acacias,
en el atrio de la iglesia,
conservan verdes sus ramas,
y las castañas de Indias
a intervalos se desgajan
cubiertas de sus erizos (535)

En la octava de las “Canciones” del poemario de 1924, Machado vuelve a ubicar las acacias una vez más en un contexto urbano (muy probablemente la soriana “Plaza de Teatinos”) y las presenta también en este caso con un número fijo (aquí son cuatro),

debido quizás a la costumbre de emplearlas como árboles de alineación en las vías públicas:

La fuente y las cuatro
acacias en flor
de la plazoleta (621).

Las referidas acacias ocultan entre sus ramas un ruiseñor, cuyo canto se sintoniza con la frecuencia del corazón del poeta: “Canta, ruiseñor. / Es la misma hora / de mi corazón” (622). En la versión más extensa del fragmento, publicado en la revista *Lunes* (1920) y con una referencia idéntica a la planta leguminosa (“las cuatro / acacias en flor”), el poeta se identifica con la figura de Don Diego, retratado mientras va subiendo por la calle apoyado en su bastón: “Por la calle arriba / —sombbrero y bastón—/ allá va don Diego / a buscar amor” (791-792).

Una vez abierta la puerta que conduce hacia la galería de los recuerdos sorianos, vuelve a aparecer “otra vez” (616), tal como como lo recalca el Machado de “Canciones de tierras altas”, la plazoleta de las acacias floridas. En el mapa íntimo del poeta, formado por las calles, plazas, fuentes y jardines conocidos durante el peregrinaje profesional por la geografía de las provincias peninsulares, ocupa su lugar correspondiente el espacio de la pequeña plaza de pueblo. Esta se presenta decorada con una de las plantas ornamentales más habituales, que, relacionada con la historia de un amor pasado, se describe como “en flor”, despertando en el lector el recuerdo del olor muy agradable de las flores amarillas de la acacia, a menudo empleadas para aromatizar los armarios:

Se abrió la puerta que tiene
goznes en mi corazón,
y otra vez la galería
de mi historia apareció.
Otra vez la plazoleta
de las acacias en flor,
y otra vez la fuente clara
cuenta un romance de amor (616).

Cuando Machado vuelva con la mente a la vegetación de Castilla se acordará también de las acacias, pero esta vez ya situadas fuera del contexto urbano. A sabiendas de que, hacia finales de abril, en los parajes nevados del alto Duero, las plantas del altiplano aún no han empezado a florecer, el que fue profesor por esas frías tierras supone

que con la mayor probabilidad tampoco estas especies deben de haber recobrado sus hojas todavía: “Aún las acacias estarán desnudas / y nevados los montes de la sierra” (550).

El poeta ofrece aquí una panorámica muy amplia que abraza todo el valle fluvial, desde las cadenas montañosas del fondo hasta el detalle de las ramas de las acacias, donde las últimas heladas del invierno castellano acaban borrándose en la precoz floración primaveral andaluza, como destaca Claudio Guillén:

Fundamental, en este caso, es el *décalage* que existe entre la tardía primavera castellana y el temprano florecer de la tierra andaluza. [...] Todo sucede, pues, como si una serie de lentos vectores temporales, distintos entre sí, pero característicos del ritmo de la primavera en Soria, quedan contrapuestos a otro haz de vectores (imaginados, una vez más por el lector), que componen el raudo rebrote de la fértil tierra andaluza. Considerados en su conjunto, los unos y los otros se integran en una matizada visión del renacer de las cosas (1979: 462-463).

En la cuarta de las “Galerías” de *Nuevas canciones* figura un último ejemplar de la planta, otra vez en el escenario habitual de una plaza, cuya forma rectangular recuerda muy de cerca el idéntico sintagma empleado en la citada “Noche de verano”. La paleta impresionista pincela las frondas verdes de unas acacias, sobre las cuales vuelven a posarse los pájaros, en un escenario de armonía recuperada después del temporal: “Acacias con jilgueros” (614). Los rayos del sol, representados como siete cuerdas de una lira, van penetrando a través de las nubes, decretando el final del temporal, cuyo clímax se alcanza con el “¡hosanna!” final.

4.13. La violeta de jardín, gran ausente

*Tu allí crecías olorosa y pura
con tus moradas hojas de pesar
pasaba entre la yerba tu frescura
de la fuente al confuso murmurar.*

Enrique Gil y Carrasco
Semanario Pintoresco Español (1839)

La flor que inspiró las *Almas de violeta* juanramonianas justifica su inclusión en el presente capítulo para destacar la sorprendente ausencia en el corpus poético machadiano

de la violeta de huertos y jardines, cuya variante campestre reservamos para su análisis en el capítulo de la vegetación rural. Ninguna de las menciones de la flor vinculada al mes de febrero, generalmente combinada con los almendros, cuya floración es la que anuncia la llegada de la primavera, se asocia a la especie cultivada por el hombre. Desde los mismos títulos de los poemas en los que las violetas se incluyen (la primera versión de la pieza XLII, donde aparecen con las primeras velloritas campestres, se titulaba “Campo” [458], y la segunda parte de los “Campos de Soria” las ubica en un contexto arcádico, brotando junto a los zarzales en flor [512]), es evidente que Machado tiende a situarlas en su hábitat natural ajeno a toda intervención antrópica. Estas flores modernistas tienen siempre un estatuto rural en los versos machadianos, como en el caso de “la estepa / del alto Duero” (549) del poema a Palacio (“¿Quedan violetas?”), los “campos florecidos” (676) de “Rosa de fuego” (“verde el almendro y mustia la violeta” [677]), el campo verde de la tercera de las “Canciones a Guiomar” (“La lejanía / es de limón y violeta” [728]) o el contexto rural sugerido por su combinación con el árbol primaveral por antonomasia (“Violetas moradas, / almendros floridos” [790]) de los “Apuntes y canciones” de 1920.

4.14. Malva, sándalo y loto: la sabiduría griega y oriental

—*Víbora, mágica víbora,
entre el sándalo y el loto,
¿has adorado a Cleopatra?*

Rubén Darío
El canto errante (1907)

Entre las plantas modernistas no hay que olvidar, por un lado, la malva, cuyas flores exhiben uno de los colores más característicos del fin de siglo y, por otro, el sándalo, cuya corteza desprende un aroma místico y exótico. Estos dos ejemplares aparecen en uno de los aforismos didascálicos, los que “tanta verdad encierran” (Chicharro, 2008: 390) en su breve forma popular, con un valor simbólico que condensa el saber de la antigua Grecia y del Oriente. En primer lugar, Machado hace referencia al valor sagrado de la malva —con su perfecta combinación geométrica de cinco flores (con cinco pétalos y el cáliz de cinco sépalos), que le confieren el aspecto de pentalfa sagrada o estrella de cinco

puntas— para la escuela pitagórica; el filósofo de Samos prohíbe el empleo de esta planta para finalidades alimenticias, mientras que, en cambio, aconseja tomar baños con ella para propiciar la imperturbabilidad anímica y evitar las distracciones mundanas:

Siembra la malva:
pero no la comas,
dijo Pitágoras (639).

El espíritu de paz es el mismo que transmite la doctrina budista y que traduce el mensaje evangélico cristiano de “ofrecer la otra mejilla”. Es lo que muestra el comportamiento del sándalo, especie protegida en la India para preservarla de la deforestación indiscriminada, que enseña con su ejemplo a responder al mal recibido con obras de bien, exhalando para el leñador su dulce aroma balsámico:

Responde al hachazo
—ha dicho el Buda ¡y el Cristo!—
con tu aroma, como el sándalo (ibíd.).

El sentimiento de fraternidad y amor al prójimo, que constituye uno de los mensajes clave de la ética cristiana, halla su correlato en el don generoso de la fragancia almizclada y sensual de uno de los aceites esenciales más apreciados en aromaterapia. Machado se refiere, en el fragmento recién citado, a la costumbre de quemar la madera del sándalo durante los rituales budistas, no solo a causa del efecto relajante de su incienso, sino debido también probablemente a la creencia popular india según la cual ningún espíritu maligno puede entrar en un lugar impregnado de su perfume.

Aparte del sándalo, empleado en Oriente desde la Antigüedad, asimismo halla cabida en el escenario modernista, exactamente en el marco de “La fuente”, una breve alusión a la flor de loto, que, presentada en su variante cerúlea, da pie al juego de reflejos entre el agua de la fuente y el cielo terso. Cabe hacer hincapié en que esta flor del lejano Oriente parece haber pasado desapercibida a la crítica, puesto que se le dedican solo alusiones superficiales, vinculadas a su “relación con el léxico exótico del modernismo” (Alonso, 1949: 367). A veces incluso se niega la presencia en el corpus poético machadiano de una de las grandes candidatas, por sus efectos psicoactivos, a ser identificada como la planta de los lotófagos de la *Odisea*. Veamos lo que dice al respecto Gullón:

Normalmente se cree y se piensa que ninfeas y nenúfares y lotos es lo mismo; no es verdad, son distintas variantes de las familias de las ninfáceas y en cualquier elemental tratado de botánica se puede ver esto, lo que pasa es que generalmente el crítico literario se cree dispensado de ver los tratados que podrían iluminarle si no proceden de otros críticos. Pero ese es el hecho de que ahí está la flor, la flor de loto, el lirio del agua, que vienen remotísimos a incrustarse en la poesía contemporánea bajo otras formas. Son lirios de agua...eso está en Unamuno, está en Rubén Darío, está en Leopoldo Lugones, etc. Curiosamente no está en Machado, porque Machado es el poeta de Castilla y de Andalucía. No parece que estas sean tierras en donde abunde la flor de loto, aparte de que tiene unas reminiscencias que a Machado probablemente en ese momento no le interesan (1994: 26).

Coincidimos con este autor en la cuidadosa distinción entre las varias especies de ninfáceas y también compartimos su crítica acerca de la escasa consulta de tratados botánicos especializados, lo que es además el argumento de mayor peso a favor de la metodología interdisciplinaria empleada en nuestra investigación.

En el poema referido, el agua de la fuente cae sobre la estatua de un titán de mármol, en el que puede verse a un “Prometeo encadenado, [...] un poeta, un creador, sobre el que cae la fría indiferencia de la vida” (Alonso, 1949: 371). A este surtidor añaden un toque exótico y sensual las flores de loto flotando en la superficie del agua. Y el poeta lo sabe. Conoce el imaginario botánico finisecular y la importancia de lotos, nenúfares y ninfeas en la literatura de la época, tan atraída por temas y motivos orientales. ¿Y qué flor podría ser más apropiada que este ejemplar, también conocido como loto egipcio? Desde luego, en el Antiguo Egipto esta planta se consideraba sagrada, puesto que, como en el caso de la resurrección del Ave Fénix o del mismo Sol, sus flores experimentan un ciclo de constante sumersión y renovada floración: por la mañana se abren y afloran desde el fondo, antes de volver a cerrarse y hundirse nuevamente en el crepúsculo.

Símbolo de pureza espiritual para el budismo, esta planta acuática florece en el agua estancada, ya que el lodo está asociado con los deseos carnales, ahí donde la flor inmaculada es promesa de castidad y elevación espiritual. En línea con el mensaje didascálico transmitido por las plantas del presente apartado, el loto sagrado (también conocido como loto indio o rosa del Nilo) es la flor donde aparecen sentadas las divinidades orientales en el acto de la meditación, inspirando la postura tradicional (posición del loto o *Padmasana*) de disciplinas como el yoga. Brotadas en todos los sitios pisados por el niño Buda, las flores de loto se presentan como el recurso más propicio para sugerir la simpatía machadiana por el pensamiento oriental, contagiada de los maestros de la Institución Libre de Enseñanza, y evocada en unos versos aforísticos:

Hombre occidental,
tu miedo al Oriente, ¿es miedo
a dormir o a despertar? (787)

4.15. Dalia y nardo: el desengaño de amor

*Aprendí secretos de melancolía,
dichos por cipreses, ortigas y yedras;
supe del ensueño por boca del nardo,
canté con los lirios canciones serenas.*

Federico García Lorca
Libro de poemas (1921)

Oriundos de México y de tallo muy alto (al menos un metro), el nardo y la dalia se asocian simbólicamente a la ausencia del amor o a situaciones de desilusión y fracaso sentimental. Las flores multicolores empleadas para decorar las fiestas aztecas, cuyo nombre procede del botánico sueco Anders Dahl, hallan cabida en el jardín enano de un alma grotescamente consciente de su estado deplorable: “En tu jardín hay dalias” (464).

Con su belleza arrebatadora y elegante, el nardo aromático seduce a un enamorado, que se acerca para besarlo en la oscura esquina de una calle. La blanca flor con la característica forma de espiga, comúnmente conocida como “vara de San José”, encarna el desengaño y la muerte de toda esperanza de amor: “A la revuelta de una calle en sombra, / un fantasma irrisorio besa un nardo” (448).

Muy apreciado y cotizado desde la Antigüedad, el aroma cautivador del nardo, con el que la hermana de Lázaro unguiría la cabeza de Jesús durante la cena en la casa de Simón el leproso, aporta un toque de sensualidad al ambiente morisco de la Andalucía machadiana. Entrelazados en el alféizar de la ventana de la amada, los céreos nardos contribuyen a levantar la barrera detrás de la cual se oculta la “dulce señora” (465) del hablante lírico, cuya lacónica sonrisa se une a la risa sarcástica del sol, en una compartida burla de las anacrónicas ceremonias de este amante intempestivo: “La casa y la clara ventana florida, / de blancos jazmines y nardos prendida, / más blancos que el blanco soñar de la luna...” (ibíd.).

Las pequeñas y olorosas flores del nardo quedan ancladas a la memoria de la tierra de origen del poeta, tal como muestra la última mención rastreable en el corpus machadiano, esta vez en los versos del romance CXXV: “Tengo recuerdos de mi infancia, tengo / [...] un aroma de nardos y claveles” (549).

4.16. El clavel y el geranio: la Andalucía de la pasión y de la muerte

*La rosa colorada
cogida ayer;
el fuego y la canela
que llaman clavel;*

*el pan horneado
de atrás con miel,
y el pez de la redoma
que la hace arder:*

*todito tuyo
hijito de mujer,
con tal que quieras
dormirte de una vez.*

Gabriela Mistral
Ternura (1924)

No hay flor más característica, sujeta entre los labios de los bailarines o colocada entre los rizos de las gitanas, que el clavel rojo, símbolo de la sangre, del fuego y de la pasión de una Andalucía torera y flamenca. Las cálidas tierras del sur, impregnadas por su perfume, son el hogar de una de las flores peninsulares más vistosas, aparecida por primera vez en el romance de *Campos de Castilla* que se acaba de citar.

En el epitafio lírico dedicado al maestro apócrifo, Mairena escoge como homenaje para el sevillano Martín la flor andaluza por antonomasia. El clavel es símbolo del amor y de la complicidad con la mujer, que, en los versos de la pieza CLXVIII, comparte nombre con la Virgen María, de cuyas lágrimas de sangre brotarían, mientras Cristo cargaba la cruz camino del monte Gólgota, unos rojos claveles:

...todavía, ¡oh don Abel!,
vibra la campanería
de la tarde, y un clavel
te guarda Rosa María (696).

Clasificadas por el botánico griego Theophrastus bajo el nombre de *Dianthus*, es decir, “las flores de Dios” por su espectacular belleza, los fragantes claveles de los vergeles andaluces, introducidos por Luis IX de Francia en los jardines de Europa desde

Túnez, van de la mano de la retama de los campos castellanos en los versos bélicos dedicados “A los intelectuales de la Rusia soviética”:

junto al clavel y la retama,
de monte a monte y río a río
¿oyes la voz de España? (834)

Otra flor característica de Andalucía, que pincela de rojo sus hermosos patios o se usa para formar arriates en zonas urbanas, es el geranio, cuya única mención (“geranios de áspera fragancia / y roja flor” [429]) figura en el macabro poema de *Soledades* dedicado al funeral de un amigo del autor. Con el putrefacto olor de polvo y de tierra se mezcla el agrio aroma de rosas podridas y mustios geranios (o “geráneos” [845], variante con la que aparecen en la primera versión del poema publicada en *Renacimiento*).

Rojos como el sol de julio, contrastando su color con el azul de un cielo impasible ante el sufrimiento humano, los geranios tienen la fragancia penetrante de los floreros sin cambiar en los cementerios. Es el olor a muerte y a sangre andaluza, una fragancia “áspera” (el empleo del esdrújulo rompe el esquema sosegado del verso) que se levanta con el polvo de los terrones, como una especie de imposición de cenizas por parte de la Naturaleza a todos los participantes del entierro (cfr. Rodríguez Forteza, 1965: 101).

4.17. El lirio y la azucena: el amor puro

*Nunca creí que el albo lirio fuera
efémero también. Yo no sabía
que el odio alimentara la alegría.
¡Invierno, te llamaron primavera!*

Juan Ramón Jiménez
Sonetos espirituales (1914-1915)

De las tres liliáceas presentes en el corpus machadiano, tulipanes, lirios y azucenas, estas últimas, con su característico aspecto parecido al de una trompeta y empleadas para la decoración de los ramos de novia, figuran solo dos veces, dejando entrever sesgadamente la asociación simbólica con la pureza del amor. La flor nacida de la leche materna de la diosa Juno pone su broche a los huertos hispalenses (“¡Oh Soria, cuando miro [...] / Guadalquivir corriendo al mar entre vergeles; / y al sol de abril los huertos colmados de

azucenas” [542]) y a los campos segovianos (“Quien guste de amor amargo / fabrica un panal de hieles / con azucenas del campo” [807]).

A menudo acompañados por la variante blanca de la rosa, con la que se unen para simbolizar la pureza de la juventud y la castidad del amor, los lirios forman parte de la flora más frecuente en la poesía machadiana, como se aprecia en unos “Apuntes” de 1919:

¿Faltarán los lirios
a la primavera
el canto a la moza
y el cuento a la abuela
y al llanto del niño
la ubre materna? (788)

Las flores de la Anunciación mariana, con cuyos blancos pétalos el Venerable San Beda comparaba a la Virgen ya en el lejano siglo VII, irradian su luz virginal por el oscuro “rincón de olvido y sombra y rosas / frescas y blancas entre lirios.” (747). Recuérdese que el lirio, cuya fragancia se intensifica al caer de la noche, no faltará en los versos dedicados al poemario juanramoniano (754). En otra de las piezas eliminadas de *Soledades*, y una vez más en consonancia con las rosas blancas, aparece el lirio como símbolo del amor puro y contemplado de lejos:

Yo la amé como a un sueño
de lirio en lontananza;
en las vísperas lentas, cuando suenan
más dulces las campanas,
y blancas nubes su vellón esparcen
sobre la espuma azul de la montaña (746).

El casto amor de la “niña de ojos trémulos” convergerá con el sentimiento idealizado hacia su mujer-niña, a cuya pérdida alude en los versos de “Un loco”:

Por los campos de Dios el loco avanza.
Tras la tierra esquelética y sequiza
—rojo de herrumbre y pardo de ceniza—
hay un sueño de lirio en lontananza.
Huye de la ciudad. ¡El tedio urbano!
—¡carne triste y espíritu villano! —.
No fue por una trágica amargura
esta alma errante desgajada y rota;
purga un pecado ajeno: la cordura,
la terrible cordura del idiota (506).

La desolada topografía castellana, en plena consonancia con el alma “desgajada y rota” del loco maltrecho, contrasta con la delicada hermosura de aquel lirio divisado a lo lejos, brotado en medio de una tierra estéril e ingrata, recubierta de esqueletos arbóreos e infestada de malas hierbas. Hacia esta cándida flor, metáfora de la ilusión de amor que florece junto a la primavera, parece caminar el grotesco representante de una humanidad obtusa y poco generosa, a la cual le toca expiar la culpa de un pecado ajeno. A esta víctima de la intrínseca maldad de los seres humanos concede Machado un resquicio de esperanza gracias a la oportunidad de huir de las infamias de la ciudad y avanzar libremente “por los campos de Dios” (ibíd.). Y esto probablemente recorriendo un simbólico camino de ascensión hacia la pureza representada por el lirio en cuestión, según puntualiza Barbagallo:

En este poema es trágico el hecho de que sea un loco y no un cuerdo el que huye de la ciudad donde se encuentran las maldades y las mezquindades. El hombre cuerdo, por tanto, siempre se presta a estas cosas malas, y, sin embargo, el único que huye de estas maldades es un hombre que no puede hacer uso de razón. Hay que ser loco para huir de los males de la sociedad, para no participar en ellos. Por tanto, el loco, en cierto modo, es un ser bendito —“Por los campos de Dios el loco avanza”— y el poeta lo compadece (2012: 45).

La florida estación devuelve la vida a la tierra “estéril y raída” y, por su parte, cuando se derrite la nieve del invierno, de acuerdo con el refrán que reza “año de nieve, año de bienes”, esta se transforma en agua vivificadora para los campos. La luz del lirio, reflejada en la mirada febril del hombre trastornado, también podría simbolizar el ideal del buen salvaje, cegado por el pensamiento racionalista contemporáneo, en palabras de Armand Baker:

En este desierto de la España moderna va clamando el solitario loco quijotesco que representa al idealista frustrado por la sociedad materialista. Pero, a pesar de la miseria que lo rodea, el loco avanza por los arruinados campos con el rostro iluminado por la “calentura” de un fuego interior, siempre buscando su ideal de pureza: “un sueño de lirio en lontananza” (1986: 189).

Símbolo de una ilusión aún viva, o quizás posiblemente recuperable, en el corazón afligido del poeta el onírico lirio parece sugerir que el mejor camino es el de “la locura que, en último término, es camino de la cordura suprema: camino de libertad, camino abierto, camino sin ataduras” (Zardoya, 1964: 91).

En la silva arromanzada XXXIV, Machado se desdobra en un monólogo entablado con el alba primaveral, la cual le recuerda que lleva muchos años sin cortar “las flores del camino” (449). El alba personificada no se refiere a flores reales sino, una vez más, a los tentadores tesoros de la juventud, reprendiendo al poeta por no saber disfrutar del *carpe diem*. Asomada a su ventana, esta le pregunta si todavía conserva en el fondo de la memoria la mustia esencia de los lirios de antaño, cuya vejez queda subrayada por el empleo del poliptoton: “Tu corazón de sombra, ¿acaso guarda / el viejo aroma de mis viejos lirios?” (449). La respuesta del poeta es de amargo desencanto, basada en la toma de conciencia de que su memoria ya no actúa como un espejo donde pueda reflejarse el pasado feliz; apenas queda un cristal inútil en lugar del azogue que lo revestía: “Ya noto, al paso que me torno viejo, / que en el inmenso espejo, / donde orgulloso me miraba un día, / era el azogue lo que yo ponía. / Al espejo del fondo de mi casa / una mano fatal / va rayando el azogue, y todo pasa / por él como la luz por el cristal” (580-581).

¿Podrá un día recuperar el reflejo perdido? ¿Llegará la esperada “mañana pura” (450) a romper “el vaso cristalino” de su corazón endurecido por las expectativas frustradas y las vanas promesas? Solo entonces podrá el alba de la primavera, y así pues el poeta, volver a aspirar el delicado aroma de unas rosas y de unos lirios que han dejado de ser “viejos”: “quizás el hada te dará tus rosas, / mi corazón tus lirios” (ibíd.).

Aparte de una alusión, en *Nuevas canciones*, a la flor de lis que es, en heráldica, una representación de la flor del lirio (“la lis de Francia” [651]) característica del escudo de los Borbones, y otra en la poesía dedicada a Federico de Onís, con todo lo que ya hemos comentado con respecto al intertexto luisiano [827]), las dos últimas menciones de esta liliácea se hallan en *Campos de Castilla*. En el primer caso se escoge como homenaje floral, junto a las rosas de primavera, para que Palacio la deposite en la tumba de Leonor, como “prenda y símbolo de su amor” (Molina, 1964: 71). Dentro de un tapiz de afirmaciones, preguntas y exclamaciones, todas urdidas con el hilo del paisaje de la meseta, encuentra cabida también en el poemario soriano el motivo del *hortus animae*, nervio y médula del libro anterior, de acuerdo con María Pilar Palomo: “Como la infancia, el mito soriano pasa a constituirse en otro *jardín interior*, permitiendo la irrupción paulatina del presente” (en Machado, 1979: 39). ¿Podrán estas flores tempranas compensar la pérdida de su mujer? El poeta prefiere contestar con el silencio que, como explica Gullón, queda resaltado por la aposiopesi final:

Tras las violetas, las margaritas, las zarzas florecidas, las cigüeñas..., cuando lleguen lirios y rosas, plenitud de la primavera, el amigo fiel subirá a la tierra de los muertos. Sin gesticulación, sin acento dramático, sin romper el tono desnudo y sobrio de la evocación, ese ruego en que va implícito el de que se lleven a la amada las flores que más hacen recordarla. Los puntos suspensivos, final del verso y del poema, callando dicen lo hondo y reservado: lo que el poeta ha estado sugiriendo desde el comienzo: primavera y hermosura ya no son para Leonor. Un tema eterno —el de la fugacidad de la vida en contraste con la permanente belleza de la naturaleza— tratado del modo único que la circunstancia y el temple machadiano hicieron posible (1970: 125).

Lo que el viudo pide al amigo es que este tenga el mismo detalle que tuvo el año anterior, cuando ofreció un ramo de rosas y de lirios a su esposa, como recuerda Carlos Beceiro:

...la muerte ha abierto su foso infranqueable: las manos que un año antes pudieron recogerlas yacen, ahora frías, consumidas bajo la piedra de la tumba sobre que Palacio las deposita. [...] Llevada de la mano por la mención de un par de flores de las huertas, lirios y rosas, al par humildemente realista y veladamente simbólica de funerales ofrendas, en heráldica tarde de azules, se desencadena al pronto en un par de versos la tensión dramática del poema, con la presencia del Espino donde mora la muerte, donde está la tierra que ocupa, en su último sueño, Leonor. Toda la primavera —concretada ahora, hieráticamente, en lirios, rosas recién nacidas— va a parar en la empañada veladura de unos versos de muerte (1964: 46-52).

Las flores llevadas hasta el cementerio soriano son un símbolo ambivalente: por un lado, representan la eterna juventud y, por otro, la precariedad de nuestra existencia mortal, dualidad “en que se encarna nuestro sentido del tiempo como sazón y desazón ineludibles” (Guillén, 1979: 464). La segunda referencia en *Campos de Castilla* son los lirios de Judea, ejemplares decorativos del templo de Salomón y pieza clave del entramado simbólico de la *Salomé* de Oscar Wilde, donde evocan la palidez del rostro de la princesa, la cara espectral de la luna y el candor de la piel de Jokanaan, hasta desembocar en la metáfora machadiana para evocar el tesoro oculto en los versos de Narciso Alonso Cortés (“Tus versos [...] / que guardan [...] / narcisos de Citeres y lirios de Judea [599]).

Para concluir el repaso de los tres ejemplares de liliáceas no hay que olvidar el tulipán. La amplia gama colorista de esta flor, procedente de una voz turca y persa que significa “turbante” (debido al aspecto que toma cuando está cerrada), viene a resaltar aún más la asociación con la polícroma paloma tornasol:

Estas rachas de marzo, en los desvanes
—hacia la mar— del tiempo; la paloma
de pluma tornasol, los tulipanes
gigantes del jardín, y el sol que asoma,
bola de fuego entre dorada bruma,
a iluminar la tierra levantina...
¡Hervor de leche y plata, añil y espuma,
y velas blancas en la mar latina! (823)

4.18. El jazmín: la cándida sensualidad

*¡Jazminero, tan frágil y tan leve
que bastara con un soplo de aliento
para que disipases en el viento
tu intacta castidad de plata y nieve!*

*Tu pureza me evoca aquella breve
mano de espumas y encantamiento,
que ni siquiera con el pensamiento
mi corazón a acariciar se atreve.*

*Con su blancura a tu blancura iguala;
con tus piedades sus piedades glosas...
como tú, tiene el corazón florido.*

*Y, también como tú, también exhala
sobre el eterno ensueño de las cosas
un perfume de amor, luna y olvido.*

Francisco Villaespesa
El encanto de la Alhambra (1932)

La intensa fragancia del jazmín, la blanca flor que crece como trepadora sobre otras plantas o se erige sobre estructuras como muros y paredes de edificios, se va esparciendo a partir de ambas dedicatorias al primer Juan Ramón, empezando por las impresiones causadas por la lectura de *Ninfeas* (“un libro de / [...] enfermos jazmines” [752]) y *Jardines lejanos* (“Los jazmines / añoran ya verbenas del estío” [757]). El jazmín no puede faltar en la ventana de la amada, debajo de cuyo alféizar concluye la ronda noctámbula del galán:

La casa y la clara ventana florida,
de blancos jazmines y nardos prendida,
más blancos que el blanco soñar de la luna...
[...]
—Si sois una sombra de la primavera
blanca entre jazmines, o antigua quimera

La ronda de amor emprendida por un borracho don Juan anacrónico a través de las calles de una ciudad andaluza indeterminada (se pregunta, en el primer verso, si se encuentra en Sevilla o en Granada) acaba desembocando en el patio de la dama, cuya cautivadora pureza encarnan los jazmines colgando de las rejas.

En calidad de símbolo de candor virginal, los jazmines se combinan con las rosas blancas en el balcón florecido de la fantasía modernista, que, al tenue ritmo de una canción, vuelve a presentar el simbolismo de las dos hermanas, si bien para aludir al terrible vacío dejado tras su muerte. En los versos de la primera de las “Canciones” de *Soledades*, el doble encadenamiento de símbolos disémicos (de signo antagónico) queda reflejado en la dualidad semántica del estribillo, en el que las alusiones fúnebres contrastan violentamente con el sol radiante, testigo impasible de dos decesos consecutivos. La primavera, abocada cíclicamente a brotar más allá de la muerte (“Abril florecía / frente a mi ventana” [452]), parece cubrir con un velo redentor la desnudez de sus cuerpos virginales en descomposición. Los jazmines y las rosas blancas (“Entre los jazmines / y las rosas blancas” [452-453]) se congregan en el estribillo, núcleo vector encargado de subrayar el indiferente florecer de una naturaleza despiadada (muy leopardiana en su *apatheia* frente al humano sufrimiento). Con una mueca cruel ante la inevitable corrupción de la materia, en un marco de reiteradas alusiones fúnebres, se repite hasta cuatro veces, con monótona cadencia, el dístico que enfrenta los jazmines de la *esperanza* (la vida) con las rosas blancas de la *desesperanza* (la muerte), reflejo de la simbología vehiculada por las dos hermanas, como aclara Predmore:

Representan los dos polos de atracción que operan en la psique del protagonista: el amor y la muerte, la esperanza y el miedo. En la visión mitopoética de la obra, “la más pequeñita” pertenece todavía al mágico reino de la infancia, a la edad dorada de la juventud. La mayor [...] ha sido tocada ya por la mano de la muerte y pertenece al mundo caído (1981: 67).

En una triste tarde de primavera, el poeta se da cuenta de que ya no entrevé, detrás del engañoso cristal de su ventana, el perfil de las dos jóvenes, estilizadas y enmarcadas por la memoria en un cuadro floral. Fallecidas unas tras la otra, su progresiva desaparición de la escena poemática comienza siendo sugerida por las lágrimas de la mayor, alegoría de la Moira empeñada en hilar el lino en la rueca. Esta indica al poeta la “negra túnica”,

dejada a medias por la hermana costurera, en el marco temporal del característico abril personificado y asociado con el fúnebre “tañer de campanas” (453). La hilandera será la siguiente en sufrir el corte del hilo sutil del que cuelga su existencia, dejando en el sujeto lírico un escalofrío de melancólico estupor. Sumergido en la rarefacta atmósfera de un cuento de hadas, este se siente atravesado por “un leve temblor de muerte y primavera, de belleza, asombro y pena en el fondo” (Sánchez Barbudo, 1981: 158). Aguirre explica detenidamente la simbología anudada a rosas blancas y jazmines en el corpus lírico machadiano:

El poema en estudio empieza con una esperanza y concluye en una desesperación. La primera está sugerida en términos eróticos desde los primeros versos por “los jazmines”, y en términos de muerte por “las rosas blancas”; [...] En contraste con la “rosa de fuego” y los mirtos, el jazmín es la flor de la primera lujuria adolescente; en palabras de Machado, el jazmín sugeriría el segundo grado de conciencia del hombre, “el momento erótico, de honda inquietud, en que *lo otro* inmanente comienza a ser pensado como trascendente” (1973: 305).

Jazmines y rosas, deseo de amor pleno y conciencia de la muerte de todo sentimiento, vuelven a retarse en el *hortus animae* del poema LXVIII, donde el viento, tras llevar al poeta “un perfume de jazmín” (477), le pide a cambio el aroma de sus rosas. La imposibilidad de este intercambio revela que el jardín del alma está desnudo y vacío, recubierto con apenas un manojo de hojas secas y mustios pétalos.

En la originaria versión titulada “Presentimientos”, se retrata el efímero estatuto del sueño de amor, desvanecido antes que el caminante pueda ver la espiga madura del grano, el manzano cargado de frutos o la vendimia en curso. El poeta parece estar justo a un paso de recoger las palpitantes rosas del amor y los jazmines que, en una mezcla peculiar de pureza virginal y explícito erotismo, evocan un género de sensualidad muy cercana al simbolismo decadente:

Quando el primer aroma exhalen los jazmines
y cuando más palpiten las rosas del amor,
una mañana de oro que alumbre los jardines,
¿no huirá, como una nube dispersa, el sueño en flor? (484-485)

Después de las ocho menciones en *Soledades*, en el resto de la obra machadiana no volverán casi nunca a difundir sus efluvios estas “flores-signo”, a las que corresponde arrastrar “toda la imagería, más o menos mística, remozada por el Modernismo”

(Ynduráin, 1975: 85). En los poemarios siguientes, los jazmines figuran solo en tres casos; así, cuando Machado observa la naturaleza baezana florecer a su alrededor e inmortaliza con dos acusativos griegos, respectivamente, las espigas maduras y los entreabiertos pétalos de los jazmines:

Oh Soria, cuando miro los frescos naranjales
cargados de perfume, y el campo enverdecido,
abiertos los jazmines, maduros los triguales (542)

Si en el caso referido aparece en un escenario rural, esta flor de jardín no tarda en recuperar su hábitat característico en un breve fragmento de *Nuevas canciones*, donde el paisaje queda reducido a una oscura pincelada, por un lado, y a la percepción olfativa de mar y flores, por otra:

Junto al agua negra.
Olor de mar y jazmines.
Noche malagueña (620).

Empleando el recurso del puntillismo nominal impresionista, además de un estilo a medias entre la tradición del haikú y la poesía popular española, el poeta retrata la brisa sureña que huele a salitre y a aroma de jazmines, como explica Armando López Castro:

La maestría expresiva de esta soleá, ya advertida por Cernuda, consiste en capturar una sensación de recuerdo imperecedero. El corte o enfrentamiento entre los dos primeros versos y el tercero, entre el contenido simbólico y el marco andaluz, esconde la unidad profunda de la imaginación creadora, que trata siempre de sobrepasar la realidad. En función de la imagen dominante (“el agua negra”), que representa la ensoñación de la muerte, hay que entender la asociación simbólica de lo inmortal (“mar”) y lo efímero (“jazmines”), dentro de un ambiente geográfico preciso (“malagueña”). Aquí, en el instante poético, el agua nocturna de la inmensidad marina materializa el recuerdo de una infancia lejana, irremediablemente perdida. ¿Acaso no puede el deseo encarnarse en un perfume, en un sonido? (2004a: 17)

No hay que olvidar que con ramilletes de esta flor se componen las características “biznagas”, vendidas en verano por las calles malagueñas.

Finalmente no puede faltar una mención del jazmín en el jardín de Rocafort: “Ya es de noche en el jardín / —¡el agua en sus atanores!— / y solo huele a jazmín, / ruiseñor de los olores” (827). En el remanso de paz donde la arena marina se trueca en campo verde, según va quedando atrás una mar que, de lejos, adquiere tonalidades violetas,

residirá el poeta durante aproximadamente dos años. Este jardín presentado, en su primera publicación en *Cuadernos de la Casa de la Cultura*, como *el* jardín del que se desprende un genérico olor a jazmín, quedará levemente modificado en la versión entregada para el ejemplar de *La guerra* de Juan Marinello. Podemos suponer que las variantes son posteriores si consideramos que el poema originario, pese a publicarse el 3 de mayo de 1938, se redacta en mayo de 1937, ya que la llegada del escritor cubano a la capital valenciana para asistir al Congreso de escritores tiene lugar en el verano de aquel mismo año. Sea como fuere, lo que nos interesa destacar es el progresivo acercamiento sentimental a un jardín que, en las distintas formulaciones recogidas por Macrì (1012), se define, no sin cierto orgullo, como propiamente suyo (“Ya es de noche en mi jardín”); de ahí que el perfume llegue de un jazmín determinado (“y solo huele el jazmín”), el cual además pasa a evocar la fuente floral (“ruiseñor de las flores”).

4.19. La rosa: reina de las flores

*En mi alma, hermana de la tarde, no hay contornos...,
la rosa simbólica de mi única pasión
es una flor que nace en tierras ignoradas
y que no tiene aroma, ni forma, ni color.*

Manuel Machado
Alma (1901)

Adorada por los antiguos griegos y romanos, celebrada por los artistas de todos los tiempos, la rosa es símbolo del amor, de la juventud e incluso de la poesía en el jardín poético machadiano, donde viene a encarnar la dualidad entre lo eterno del arte y lo efímero de las pasiones humanas, según se refleja en el soneto calderoniano incluido en el “Arte poética de Juan de Mairena”:

A florecer las rosas madrugaron,
y para envejecerse florecieron:
cuna y sepulcro en un botón hallaron.
Tales los hombres sus fortunas vieron:
en un día nacieron y espiraron;
que pasados los siglos horas fueron (698-699).

La reina de los huertos tiembla y palpita (“y cuando más palpiten las rosas del amor” [484]) como símbolo del amor: “¡Oh, sola gracia de la amarga tierra / rosal de aroma, fuente del camino! / Auras...Amor. ¡Bien haya primavera; / bien haya Abril florido” (753). Los blancos pétalos de las rosas escondidas en los rincones de los jardines decadentes (“Era un rincón de olvido y sombra y rosas / frescas y blancas” [747]) son los mismos que, al teñirse con la sangre de Venus pinchada con sus espinas mientras corre a ayudar a Adonis, están destinados a sangrar (“donde sangran amores los rosales” [748]) en los huertos donde se consuman amores fatales como el de Calisto y Melibea.

Símbolo de la ingenuidad de las ilusiones juveniles, los “rosales / que enseñan otra vez sus blancas rosas...” (427) son los mismos que, asociados al amor y a la juventud no vivida, el viajero-Machado recuerda haber visto florecer en el parque de sus pasadas primaveras. Los aullidos de la “pobre loba” del alma son un grito de desesperación por desperdiciar los mejores años en una soledad desgarradora, una soledad que solo la entrañable compañía de una mujer hubiera podido hacer menos amarga. Consciente de la frustración por no coger las rosas del amor, refulcadas a cada nueva estación, Machado cierra el último verso del poema X admitiendo abiertamente el recóndito deseo de ver la primavera del amor. Ahora se imagina una diosa vestida de blanco —evidente recreación de Perséfone—, que regresa a la tierra para encender las rosas rojas de la pasión:

[...] Primavera
viene —su veste blanca
flota en el aire de la plaza muerta—;
viene a encender las rosas
rojas de tus rosales... Quiero verla... (435)

En un jardín de eterna primavera, donde puede sobrevivir un sentimiento que resiste al paso del tiempo y a la muerte, se tiñe de rojo carmín también la rosa que, en uno de los sonetos no recogidos en libro, emerge del fondo onírico de un cuadro de refluoración de la naturaleza:

me tornan a un jardín de primavera,
gonces del sueño, al verdear risueño.
¡Rosa carmín y blanca arrebolera
también salís del fondo de mi sueño (759).

A la esperanza de amor alude Machado también en la pieza originariamente titulada “Preludio”, donde el sujeto lírico, sumergido en la quietud del jardín del alma,

cierra los ojos para aspirar la fragancia de los rosales: “exhalarán su fresco perfume los rosales, / bajo la paz en sombra del tibio huerto en flor” (433). Fechada en 1899, de acuerdo con la suposición de Sánchez Barbudo (1981: 148), esta pieza hace referencia en realidad a un “santo amor” (433), lo que lleva a situar el huerto probablemente dentro de los muros de un convento, o en sus alrededores. El poeta procura acordar la música celestial de un órgano al son del “pífano de abril”, es decir, del mes primaveral por antonomasia; dicho de otra forma, intenta modificar la partitura tocada por el “órgano severo” (ibíd.) de su desilusión y ponerla a tono con la esperanza en él despertada por la pujanza de los huertos de rosas, que aparecen aquí cargados de una mezcla de olores profanos y místicos, no menos chateaubriandescos que valleinclanescos. ¿Conseguirá lo que se propone?

En el poema XXXIV, el sujeto lírico se pregunta si las rosas aún impregnan con su perfume la cándida frente del hada de sus sueños, siendo de esperar (pero no es así) que deberían resistir a la acción destructora del tiempo y seguir conservando virgen su fragancia: “¿Perfuman aún mis rosas la alba frente / del hada de tu sueño adamantino?” (449). La respuesta es negativa. Machado ha perdido la posibilidad de cortar “las flores del camino”, preciados regalos de un *nevermore* que, él lo sabe bien, no le concederá una segunda oportunidad.

El intento de recuperar el aroma originario de una rosa se reitera en los versos de “Elegía de un madrigal”, donde el poeta se da cuenta de que no es capaz de *re-cordar* (eso es, volver a traer al corazón) el perfume de los rizos de la amada, puesto que estos tienen una fragancia parecida. Y si “la letra mata” (463), le socorre la vida, única capaz de devolver, con más vida, las impresiones pasadas. De la misma forma que los ojos de “Parergon” y las magdalenas proustianas, la reina de las flores, al abrir sus pétalos en el huerto donde se encuentra paseando el enamorado, le recuerda el aroma del pelo rubio de la joven:

Y un día —como tantos— al aspirar un día
aromas de una rosa que en el rosal se abría,
brotó la luz de los cabellos
que él en sus madrigales llamaba rubias olas,
brotó, porque un aroma igual tuvieron ellos... (463)

Para que no tengan que vivir su misma frustración, Machado anima a los jóvenes enamorados a que avancen sin miedo hacia el tórrido sol de un verano que representa el

amor pasional, mientras sujetan ávidamente entre las manos “la rosa de fuego” (676). Los amantes todavía están a tiempo de no desperdiciar las oportunidades juveniles, las que nunca llaman a la puerta por segunda vez, antes de que llegue la edad en que falten los recursos para saciar la sed de amor. Símbolo de los deseos carnales que aún pueden satisfacerse cuando está “cerca la sed y el hontanar cercano” (677), la rosa machadiana se carga de referencias intertextuales, detectadas por César Fernández Moreno:

El verso final, “con la rosa de fuego en vuestra mano”, no se agota, por cierto, en el sentido decorativo que aparenta. La rosa que en él figura es el más firme vínculo del soneto con su pasado poético. Retornan a la memoria “les roses de la vie” de Ronsard —aquellas viejas rosas que cortó Darío—; la color de rosa de la amada de Garcilaso; la rosa que crece entre los labios de la musa de Lope de Vega; la ostentación lozana de la rosa que invoca Quevedo. Por eso, en este último verso, los amantes de “Rosa de fuego”, portándola en la mano, triunfan sobre la muerte, sobre la pantera torva; acaban su aventura poética alzando el trofeo de su victoria, apretando la rosa inmarcesible, la de fuego. “Émula de la llama”, designó Rioja a la rosa. Machado consume la imagen, y dice, directamente, que la rosa *es* de fuego; fuego de primavera y/o amor (1973: 443).

El Machado de “Sueño infantil” evoca el sueño de un hada que lo lleva a una fiesta, donde todos los corazones parecen abrirse al amor, así como los primeros rosales de primavera liberan su aroma:

Todos los rosales
daban sus aromas,
todos los amores
amor entreabría (475).

En su inconsciente, sin embargo, el niño sabe que las rosas del amor no exhalarán ningún aroma para él, así como que el beso en la frente dado por el hada más joven no podrá ser sino de adiós, como puntualiza Joaquín Verdú de Gregorio:

El beso se desliza en el adiós. El hada le lleva en sus brazos, le besa y se despide. No pronuncia palabras, solo hace gestos. Simboliza el misterio de la leyenda y el cuento. Y antes del habla y de la articulación en el primer despertar, siente el poeta la fragancia. Ese aroma que después irá buscando. Cuando la visibilidad de su sueño desaparece, se visualiza su invisibilidad a través de la fragancia. Se despiertan los sentidos cual nostalgia del renacer y de la primavera. [...] Y el aroma como la luminaria se esparce y el poeta siente la armonía de todos los rosales en su huella. Se abre la flor y se trasciende en el amor cual si fuese su savia que despertara. Es el fluir poético de la rosa y

del poeta. Ese amor misterioso, originario, en que se entreabren todos los amores (1990: 122-123).

Con el paso de los años, sin embargo, el poeta no perderá las esperanzas. En la tarde de un abril de reminiscencias juanramonianas, abre las ventanas para dar la bienvenida a la brisa primaveral cargada de fresco aroma de rosas y del luctuoso tañido de campanas:

Abril sonreía. Yo abrí las ventanas
de mi casa al viento... El viento traía
perfume de rosas, doblar de campanas...
Doblar de campanas lejanas, llorosas,
suave de rosas aromado aliento... (458-459)

Embriagado por el aroma de las flores, el sujeto lírico no presta atención a las tristes campanadas, empeñado en preguntar dónde puede encontrar los huertos de rosales (“...¿Dónde están los huertos floridos de rosas?”), con la ilusión de recobrar la felicidad de otro tiempo¹¹¹. El efecto placentero, sin embargo, dura apenas un momento, ya que no tarda en llegar la respuesta desencantada de la tarde, acentuada por una sarcástica sonrisa:

Pregunté a la tarde de abril que moría:
¿Al fin la alegría se acerca a mi casa?
La tarde de abril sonrió: La alegría
pasó por tu puerta —y luego, sombría:—
Pasó por tu puerta. Dos veces no pasa (459).

La jovialidad del pasado es irrecuperable, como también revelan los heptasílabos del romance LXIX, cuyo originario título “Tristezas” concuerda perfectamente con el desconsuelo del yo lírico cuando descubre que la fuente está seca y el huerto ajado. Confiesa que, pese a ser el llanto el único recurso posible ante tanto dolor, no quiere ceder

¹¹¹ De los mismos huertos se recordará José Machado, un año después de la muerte de su hermano, en una tarde del verano chileno. Según nos va contando en su libro de memorias, el pintor se halla asomado al balcón escuchando el canto del río entre la arboleda cuando de repente cree entrever, aparecida desde el más recóndito recoveco de sus fantasías, a una figura extremadamente cansada. Baja corriendo al encuentro de aquella sombra que, con el sombrero en una mano y el bastón en la otra, avanza con un paso familiar, rodeado por los árboles del Parque Forestal. En cuanto se acerca emocionado para abrazarlo, no obstante, el fantasma ya se ha esfumado. El paso de la ilusión al desengaño es imperceptible. No le queda sino volver a casa decepcionado, con el único consuelo de llevar en el equipaje de la memoria unos versos, los que recitan que “la tarde de abril sonrió: La alegría / pasó por tu puerta —y luego, sombría:— / Pasó por tu puerta. Dos veces no pasa” (1999: 145-146).

a él y se anima a reprimir las lágrimas con el mismo orgullo que el “Viajero” de *Soledades*:

Hoy buscarás en vano
a tu dolor consuelo.
Lleváronse tus hadas
el lino de tus sueños.
Está la fuente muda,
y está marchito el huerto.
Hoy solo quedan lágrimas
para llorar. No hay que llorar, ¡silencio! (478)

La juventud no podrá volver porque “no hay más que una: / la de dentro es la de fuera” (490), razón por la cual, una vez que se marchite el huerto florido del ayer, no quedarán más que esqueletos vegetales de un desolado presente. Bajo el mismo rótulo de “Tristezas” y con el simbolismo del huerto sin flores, el motivo de la juventud y del amor perdidos se retoma en la pieza LXVIII:

Llamó a mi corazón, un claro día,
con un perfume de jazmín, el viento.
—A cambio de este aroma,
todo el aroma de tus rosas quiero.
—No tengo rosas; flores
en mi jardín no hay ya; todas han muerto.
Me llevaré los llantos de las fuentes,
las hojas amarillas y los mustios pétalos.
Y el viento huyó... Mi corazón sangraba...
Alma, ¿qué has hecho de tu pobre huerto? (477)

A las rosas de *Heros* se contraponen, en cambio, las de *Thanatos* en el fúnebre escenario del “entierro de un amigo” del poema IV de *Soledades*. Con pocas palabras bien seleccionadas y magistralmente colocadas, Machado convierte a sus lectores en involuntarios espectadores de una “tarde horrible” (429), otra de las luctuosas tardes machadianas, marcadas por ritmos lentos y cargada de valores simbólicos (fin del día y de la trayectoria existencial), según el planteamiento de José María Capote Benot:

[...] el poeta no trata de darnos una sensación vitalista o de sensualidad estimulante, sino todo lo contrario, va acompañada del epíteto *horrible*, y el sol es *de fuego*. El color rojo del sol y el intenso calor hacen que el ambiente se confunda con la muerte, que incluso sintamos la podredumbre de ese cuerpo que va a ser cubierto por la tierra. La tarde *horrible* es la misma muerte, es el símbolo de ella (1975:19).

Bajo un cielo impasiblemente azul, el aire se llena del polvo levantado desde la fosa sacudida por el peso del ataúd, cuyo golpe recuerda lo efímero de nuestra existencia: *memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*. A partir de la imagen de aquella rosa, símbolo inequívoco de un amor marchito, Aguirre hace hincapié en las connotaciones eróticas de una pasión veraniega, que en estos versos aparece estrechamente relacionada con la muerte. Claudio Guillén, que ve en la rosa machadiana el símbolo de la muerte prematura de Leonor, puntualiza que “la rosa machadiana va unida a la conciencia de la muerte ajena *en su momento de mayor esplendor*” (1979: 464). Se trata de una interpretación no compartida por Capote Benot, cuyo planteamiento es el siguiente:

Sin embargo, en nuestro poema, la rosa no tiene ese significado [...] las rosas de “En el entierro de un amigo” van acompañadas de un epíteto que las hace distintas, estas tienen *podridos* los pétalos, lo que aún intensifica más la idea de muerte y descomposición. Al mismo tiempo el calificativo de podrido, refiriéndose a los pétalos, y la *áspera fragancia* de los geranios dan a los versos cierto aire modernista, influjo importante en este primer libro del autor. Los geranios son flores muy populares en Andalucía, y con su humilde presencia en el poema, Machado nos evoca un cementerio andaluz, quizá de un pueblo (1975: 21-22).

En el escenario decrepito del poema XXVI, donde reinan la pobreza y la desolación, la rosa, esta vez blanca, también se asocia a un imaginario de vejez y ausencia de vida. Con un intenso claroscuro y un toque vagamente valleinclanesco, Machado esboza la mano blanca que los mendigos, rodeados por un aura hierática y situados sobre las gradas de mármol de una iglesia, posan sobre su negro ropaje, ajado y desgastado tras una vida de privaciones: “Sobre la negra túnica, su mano / era una rosa blanca...” (446).

En *Campos de Castilla*, si bien en cantidad inferior con respecto a *Soledades*, las rosas también están presentes, a partir, como podemos recordar, de la declaración de *ars poetica* de “Retrato”, cuando Machado confiesa haber cortado “las viejas rosas del huerto de Ronsard” (492). En el soneto XLII, incluido en el segundo libro de los *Sonnets pour Hélène* (1578), quien cantó la rosa como metáfora de la condición efímera del amor y de la juventud se imagina a la amada ya envejecida mientras lee, a la luz de la vela, los versos a ella dedicados por su poeta. Puesto que no ha tenido éxito en el intento de enamorar a Helena con sus composiciones, decide mudar el afecto por el despecho, y lo hace disfrazándolo bajo un tono paternalista. En lugar de tener que arrepentirse cuando ya sea

“muy vieja” y “encorvada”, le recuerda que aún está a tiempo de aceptar el amor de su poeta, mientras se mantenga joven y hermosa¹¹². Las rosas de Ronsard se sitúan en la tradición horaciana del *carpe diem* y en la ausoniana del *collige, virgo, rosas*, los tópicos reformulados en los versos de “Todo es amor en quien de verdad ama” de Juan Boscán, en el soneto XXIII (“En tanto que de rosa y d’açucena”) de Garcilaso y “Mientras por competir con tu cabello” de Góngora (cfr. Díaz Arenas, 2000: 142). Es puro Machado aquí, el Machado que desaprovecha, al igual que la protagonista del poema de Ronsard, los huertos floridos, mientras ve pasar ante sus ojos juventud, primaveras y sueños.

La reina de las flores vuelve a ser símbolo de la poesía en la dedicatoria *post mortem* destinada a Darío, en cuyo bagaje lírico también se guardan las rosas recolectadas en el huerto del “Píndaro francés” (597). La victoria del arte sobre la muerte se representa con la fuente de la eterna juventud y las rosas que, perennemente renovadas en los versos del nicaragüense, son símbolo de una segunda revolución poética, emprendida tras su regreso de los infiernos (cfr. Rodríguez Forteza, 1965: 185):

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? (598)

La bajada al inframundo se hace de la mano de un personaje mitológico que a primera vista parece ser el músico Orfeo, el cual, para recuperar a la amada Eurídice, encanta con su lira a Cerbero y Caronte (cfr. Gullón, 1970: 31). En realidad, el misterioso acompañante de Darío es el dios del vino, que a su vez descendió, en un episodio mitológico poco conocido, hasta el mundo de los muertos, con el fin de regalar a Hades unas ramas de mirto y rescatar a su madre Semele (cfr. García Luna, 2009: 26). Por su parte, Gullón halla la justificación del viaje metafórico del nicaragüense en la necesidad

¹¹² “Cuando seas muy vieja, a la luz de una vela / y al amor de la lumbre, devanando e hilando, / cantarás estos versos y dirás deslumbrada: / Me los hizo Ronsard cuando yo era más bella. / No habrá entonces sirvienta que al oír tus palabras, / aunque ya doblegada por el peso del sueño, / cuando suene mi nombre la cabeza no yerga / y bendiga tu nombre, inmortal por la gloria. / Yo seré bajo tierra descarnado fantasma / y a la sombra de mirtos tendré ya mi reposo; / para entonces serás una vieja encorvada / añorando mi amor, tus desdenes llorando. / Vive ahora, no aguardes a que llegue el mañana, / coge hoy mismo las rosas que te ofrece la vida” (1987: 111).

de buscar una música nueva, distinta de la “música astral” (598) producida por las esferas en perfecto equilibrio dentro de su corazón:

La armonía que “era” en el verso de Darío es la platónica [...]. Tenía Darío la belleza y aspiraba a la eternidad, pero aún le faltaba palpar las revelaciones últimas, los secretos entrevistos en el trastornador culto de Dionisos. La embriaguez es un modo de hundirse en la sombra, una pérdida de conciencia que al abrir las puertas de la noche acerca a verdades ocultas (1970: 31).

Ahí donde “las nuevas rosas” (598) de Darío son símbolo de la inmortalidad del arte, sin olvidar la asociación simbólica con el sacrificio ritual de Dionisos¹¹³, perfecto representante de la última etapa biográfica del fundador del Modernismo, el rosal primaveral de la pieza dedicada a Narciso Alonso Cortés, en cambio, se trueca en metáfora del alma. Frente a las arrugas del cuerpo, el alma del autor de *Mies de hogaño* derrite el hielo del invierno y se mantiene joven gracias a la inspiración de sus versos, levantados, al igual que “pétreos tajamares”, contra el “ímpetu del río” temporal. El paso incesante del tiempo mecánico puede ser vencido solo a través de la intemporalidad de la poesía, metaforizada por la renovada melodía del “ruiseñor eterno” de Keats, cuyo “canto adolescente” contrasta con las ramas del “árbol viejo” que lo sostienen:

Poeta, el alma solo es ancla en la ribera,
dardo cruel y doble escudo adamantino;
y en el diciembre helado, rosal de primavera [...] (600).

Cargadas de una variada simbología, las rosas de “La tierra de Alvargonzález” desfilan en puntuales apariciones, si bien, como es de esperar, insertadas en el contexto agrícola de la huerta del *pater familias*, donde no pierden su valor decorativo. Arrancando con una evidente asociación con el amor (conyugal), que alcanza su culminación con la llegada del varón deseado, la rosa se trocará sucesivamente en la otra cara de la moneda existencial, hasta llegar a representar la muerte, inevitable pero no por eso menos terrible, de los parricidas. En el salón de estar, que fue antaño el dormitorio de sus padres, mientras queda sumido en la contemplación de la huerta florecida desde la ventana, Miguel recompone mentalmente su silueta. Los recuerda cuando, jóvenes y enamorados, tenían

¹¹³ A este sacrificio, asociado al simbólico renacer de la primavera, hace referencia Gullón: “La historia de Dionisos es la de la propagación del culto del vino, desde la India a la Bretaña. [...] Dionisos, según algunas leyendas, es víctima de un periódico sacrificio ritual; devorado al final del estío renace —en forma de serpiente— cada primavera; ‘con las nuevas rosas triunfante’, dice don Antonio” (1970: 32).

entre los brazos a su vástago, cuyo feliz nacimiento se proyecta en la resurrección primaveral del huerto, repleto de zarzas y rosas en flor:

Y era allí donde los padres
veían en primavera
el huerto en flor, y en el cielo
de mayo, azul, la cigüeña
—cuando las rosas se abren
y los zarzales blanquean—
que enseñaba a sus hijuelos
a usar de las alas lentas (534).

A estas rosas de la primavera (y del amor) se contraponen, apenas unos versos más adelante, las rosas del otoño (y de la muerte), cuyo manto grana es un dramático presagio para los asesinos: “tiene el rosal rosas grana / otra vez” (535). La simbología luctuosa alcanzará su clímax en la visión nocturna de la huerta iluminada por la luna llena, cuyos rayos espectrales desvelan una hoz de plata entre las manos de un hombre aparecido de la nada e inclinado sobre los rosales que le rodean (y no casualmente):

Lejos, entre los rosales,
divisé un hombre inclinado
hacia la tierra; brillaba
una hoz de plata en su mano (539).

Tras la revisión de la más importante especie floral en *Campos de Castilla*, se puede concluir que, por un lado, esta sigue siendo metáfora del amor, el de las “primeras rosas de la huerta” (550) de Palacio o bien el amor literariamente expresado en las rosas de *La Celestina* (“Oh jardín de cipreses y rosales” [592]). Por otro lado, en este libro vemos cómo la reina de las flores se convierte también en símbolo por excelencia de la poesía, desde la referencia a la poética de Ronsard hasta la de Darío, sin olvidar los versos que celebran la obra de Narciso Alonso Cortés¹¹⁴. Es interesante señalar, además, que en este poemario la rosa adquiere una nota cromática nueva, y presente en un único caso a

¹¹⁴ No sería descabellado pensar que las rosas del amigo soriano podrían ser también las rosas inmarchitables del arte. Lo que Palacio coloca sobre la tumba de Leonor de parte del amigo es algo más que una simple elegía o nostalgia; es también, quizás, su misma poesía. Los versos del marido son los únicos que podrían resucitar a Leonor, dormida en “su” tierra, tal como expresa el poeta al final de la famosa pieza, con toda la emoción, hasta ese momento reprimida, a flor de piel. Asimismo es significativo que, frente a los demás detalles botánicos concretamente enumerados en el poema, Machado no muestre la misma precisión fotográfica y cronológica con respecto al período de floración de las rosas, aún inexistentes, hacia finales de marzo, en Soria. Una prueba más, esta, de su densa carga simbólica.

lo largo de todo el corpus examinado, llegando a teñirse de amarillo a la hora de metaforizar el paso de los años en el rostro de la monjita de “En tren”:

Tus mejillas
—esas rosas amarillas—
fueron rosadas, y, luego,
ardió en tus entrañas fuego (510)

La trayectoria trazada por la rosa emprende su descenso en *Nuevas canciones*, donde las apenas cuatro fugaces apariciones de la misma corroboran su función ornamental, como es el caso de los rosales que entrelazan sus ramas en los parrales y muros de “Olivo del camino”: “y racimos de rosa en los parrales / que festonan la blanca almacería / de los huertos” (606). Y si aquí no hay una vinculación directa con el amor, pero sí con la renovación primaveral asegurada por el regreso a la tierra de Proserpina, esta asociación erótica se puede encontrar en una de las “Canciones” de 1929. En estos versos llega la amada a recoger la rosa de *Eros* precisamente en el huerto donde canta y llora sus penas el ruiseñor del poeta:

En los árboles del huerto
hay un ruiseñor;
canta de noche y de día,
canta a la luna y al sol.
Ronco de cantar
al huerto vendrá la niña
y una rosa cortará (623).

La melodía fuerte y continua del pájaro cantor por excelencia explicaría aquí la alusión del poeta a la posibilidad de quedarse ronco, en su generoso esfuerzo para asegurarse de que “la niña” no desperdicie la rosa de la juventud¹¹⁵. A la luz de su propia experiencia, Machado desea que ella no pierda la posibilidad de recoger las flores de la edad más preciada, en el intento de ahorrarle la frustración vivida en sus propias carnes, según confiesa en la cuarta canción de la misma serie: “La primavera ha venido. / Nadie sabe cómo ha sido” (620). Claras connotaciones eróticas tienen también las rosas que, con los pétalos teñidos de un rojo vivo, se entrelazan en las rejas de la ventana detrás de

¹¹⁵ Machado da muestra de sus conocimientos de los hábitos canoros del ave migratoria. Si bien parecida físicamente al petirrojo, esta se distingue de él por su amplio registro de borboteos y silbidos, aparte de la intensidad y asiduidad de su canto, que se mantiene ininterrumpido a lo largo del día y de la noche (“canta de noche y de día, / canta a la luna y al sol”). Su silbido *in crescendo*, de hecho, es aún más perceptible durante la noche, cuando, a diferencia de los demás pájaros que descansan, “da la nota” sobre todo en las ciudades o periferias urbanas, para que se le oiga por encima del ruido ambiental.

la cual, en los versos de “Hacia tierra baja”, se oculta una muchacha tímida e insomne, a la espera del caballero romántico con el que vivir un amor apasionado como el que leía en las novelas:

Rejas de hierro: rosas de grana.
¿A quién esperas,
con esos ojos y esas ojeras
enjauladita como las fieras,
tras de los hierros de tu ventana?
Entre las rejas y los rosales,
¿sueñas amores
de bandoleros galanteadores,
fieros amores entre puñales? (610)

Por ahí pasa también el poeta, que mira de reojo a la joven escondida en su jaula de rosas, aun a sabiendas de que él queda excluido de la lista de sus posibles pretendientes. Triste y envejecido, como se siente y como imagina que lo ven los ojos de ella, confiesa que él también, pese a circular libre por las calles, tiene el corazón encarcelado entre las rejas del miedo y de la desilusión, adornadas con rosas grana, quizás símbolo de una pasión que un día podría volver a florecer:

También yo paso viejo y tristón.
Dentro del pecho llevo un león.

Aunque me ves por la calle,
también yo tengo mis rejas,
mis rejas y mis rosales (ibíd.).

Aparte de la simbología amorosa, la rosa viene a representar, también en este poemario, la poesía, en concreto la del siglo XIX. En el soneto dedicado a Baroja, la rosa, a la que arranca su última hoja el viento de las nuevas corrientes estéticas, es metáfora de los estertores de la poética romántica:

En Londres o Madrid, Ginebra o Roma,
ha sorprendido, ingenuo paseante,
el mismo *taedium vitae* en vario idioma,
en múltiple careta igual semblante.

[...]

Dio, aunque tardío, el siglo diecinueve
un ascua de su fuego al gran Baroja,
y otro siglo, al nacer, guerra le mueve,
que enceniza su cara pelirroja.
De la rosa romántica, en la nieve,
él ha visto caer la última hoja (650-651).

La rosa romántica ha exhalado su último aliento, como puntualiza con ironía en los citados versos de “Hacia tierra baja”, donde ya no quedan las rosas de la España de Mérimée, cuya *Carmen* reúne el imaginario prototípico de la Andalucía idealizada por los viajeros románticos, según explica Jean Sentaurens:

Así, el autor de *Carmen* queda designado como el creador de la falsa imaginería española, el inventor de esa Andalucía de pandereta traída y llevada por los secuaces de Théophile Gautier y Alexandre Dumas, y reivindicada también por los defensores españoles del costumbrismo folletinesco y zarzuelero. Mérimée convertido en un símbolo ejemplar de la españolada más chabacana: este es el extraño concepto subrayado por Antonio Machado, por lo demás muy buen conocedor de la literatura francesa y desde luego perfectamente capaz de hacer diferencias entre los malos y los buenos escritores de allende el Pirineo. La peculiar ironía del poeta sevillano nos aconseja que, “dándole doble luz a su verso”, leamos “de frente y al sesgo” esa curiosa etiqueta de maestro de la españolada que muchos literatos y críticos de ambos lados del Pirineo se empeñan en atribuir al novelista francés, desde más de un siglo (2006: 4-5).

Aparte de la citada “rosa de fuego” de la pasión erótica, quedan pocas menciones puntuales de la reina de los jardines modernistas en el *Cancionero apócrifo* martiniano; una es la de la rosa escogida por el galán como homenaje floral a una dama que, asomada a la ventana, se describe como lejana, inalcanzable, ausente:

A tu ventana llego
con una rosa nueva,
con una estrella roja
y la garganta seca (719).

Además de al dolor experimentado por un amor inaccesible o no correspondido, *leit motiv* de la lírica tradicional, la rosa se asocia también en la poesía de Machado, una vez afianzada la relación con Pilar de Valderrama, a la angustia por la pérdida del objeto de amor; esta angustia se expresa, en la octava de las “Otras canciones a Guiomar”, con la tétrica descripción de un rosal en putrefacción, donde no deja de sorprender cómo “rosal y mariposa broten de la carroña (indirectamente se dice que carroña y rosal tienen idéntica potencialidad poética)” (Gullón, 1970: 250):

Abre el rosal de la carroña horrible
su olvido en flor, y extraña mariposa,
jalde y carmín, de vuelo imprevisible,
salir se ve del fondo de una fosa (732-733).

La rosa se presta aquí a una simbología fúnebre, al igual que en la escena espeluznante de “En el entierro de un amigo” (429), donde las rosas mustias, estratégicamente situadas al lado de un cadáver en descomposición, eran la representación tangible de una muerte concebida como “algo perfectamente serio” (430).

El “ángel del poema” (732), el único capaz de hacer brotar la flor (y la mariposa) de la misma “carroña horrible” de la falsa vida real (cfr. Macrí, 1993: 84), es también el único que puede hacer revivir a Leonor, de la que es proyección idealizada la dama asomada al balcón de la torre sujetando entre las manos unas rosas blancas:

La plaza tiene una torre,
la torre tiene un balcón,
el balcón tiene una dama,
la dama una blanca flor.
ha pasado un caballero
—¡quién sabe por qué pasó!—,
y se ha llevado la plaza,
con su torre y su balcón,
con su balcón y su dama
su dama y su blanca flor (684).

Estas rosas cándidas, símbolo de la pureza de la mujer-niña y de la piedad de la muerte temprana, se repiten (pero sin determinar su color) en otros dos fragmentos (V y XIII) de la secuencia citada, en los que aparecen claramente relacionadas, una vez más, con el amor; en concreto, se enmarcan en el tópico del galán en busca de la enamorada, a quien espera ver en el balcón o divisar detrás de las rejas de una ventana:

Y rosas en un balcón
a la vuelta de una esquina,
calle de Válgame Dios (683).

Para tu ventana
un ramo de rosas me dio la mañana.
Por un laberinto, de calle en calleja,
buscando, he corrido, tu casa y tu reja (684-685).

La rosa es el amor. Y, como se sabe, no hay amor sin dolor, así como no hay rosas sin espinas. Como ya hemos observado en anteriores ocasiones, Machado expresa la dualidad de este sentimiento relacionando la plenitud y la felicidad con la rosa, mientras la pena y la desazón son representadas por la ortiga, en los versos de “Al gran Pleno o Conciencia integral”: “Tiene amor rosa y ortiga” (694).

No poco interesante aparece, y así el poeta lo hace notar, la original asociación entre las rosas y el olor del mar en unos “Apuntes” de 1919, donde Machado observa que, sin desdeñar “las cúpulas / fatales, clásicas, bellas” (787), pueden crearse metáforas más atrevidas y no menos valiosas. Si bien consciente de que estas sorprendentes creaciones pueden ser objeto de burla entre los intelectuales clasicistas, en el fondo sabe que tendrá la aprobación de todas las hijas de Zeus y Mnemósine, y no solo de la musa de la poesía lírica:

Mas si digo: hay coplas
que huelen a pesca,
o el mar huele a rosas,
sus gafas más negras
se calan los doctos
y me latinean:
¿Risum teneatis?
con gran suficiencia.
Y las nueve musas
se ríen de veras (788).

La más tardía mención a la flor clave de toda la gama botánica machadiana se halla en una composición de 1937, donde el autor condensa en unos pocos versos el amplio abanico connotativo que la rosa adquiere en su corpus lírico:

y en este jardín de paz,
mientras Valencia florida
se bebe el Guadalaviar
—Valencia de finas torres,
en el lírico cielo de Ausias March,
trocando su río en rosas
antes que llegue a la mar—,
pienso en la guerra (829).

Si por un lado la referencia floral remite aquí, como en muchos de los casos examinados, tanto a la simbología de la juventud recuperada (“en este jardín de paz”) como a la obra artística (“en el lírico cielo de Ausias March”), las ondas del Guadalaviar, metáfora de vida, se van convirtiendo en rosas (“trocando su río en rosas”), símbolo de muerte, conforme se dirigen a la desembocadura del Mediterráneo.

5. EL POETA CAMPESINO Y EXCURSIONISTA: LOS PRODUCTOS DE LA TIERRA Y LA VEGETACIÓN SILVESTRE

*¡Oh, tierra en que nací, noble y sencilla!
¡Oh, campos de Castilla,
donde corrió mi infancia! ¡Aire sereno!
¡Fecundadora luz! ¡Pobre cultivo...!
¡Con qué placer tan vivo
se espaciaba mi vista en vuestro seno!
Cual dilatado mar, la mies dorada
a trechos esmaltada
de ya escasas y mustias amapolas,
cediendo el soplo halagador del viento
acompañado y lento,
a los rayos del sol mueve sus olas.
Cuadrilla de atezados segadores,
sufriendo los rigores
del sol canicular, el trigo abate,
que cae agavillado en los inciertos
surcos, como los muertos
en el revuelto campo de combate.
Corta y cambia de pronto la campiña
alguna hojosa viña
que en las umbrías y laderas crece,
y entre las ondas de la mies madura,
cual isla de verdura,
con sus varios matices resplandece.
Serpean y se enlazan por los prados,
barbechos y sembrados,
los arroyos, las lindes y caminos,
y donde apenas la mirada alcanza,
cierran la lontananza
esposos bosques de perennes pinos.
[...]
Lleno de majestad y de reposo,
el Duero caudaloso
a través de los campos se dilata:
refleja en su corriente el sol de estío,
y el sosegado río
cinta parece de bruñida plata.*

Gaspar Núñez de Arce
Un idilio y una elegía (1879)

Tras el inventario de plantas y flores de las ciudades, el presente capítulo aborda, por una parte, el estudio de la simbología de los árboles frutales y productos agroalimentarios de las huertas y, por otra, la de las especies vegetales que crecen libremente en los espacios rurales.

El poeta, que ha aprendido el oficio de la jardinería en los huertos de rosas y cipreses de *Soledades*, a la vez que ha paseado su soledad por los parques viejos y ha llorado sus penas al compás del llanto de los surtidores, afina su voz, a partir de la estancia soriana, “en la soledad campesina donde el hombre deja de vivir entre espejos”, como explica por boca de Mairena:

¿Amor a la Naturaleza? Según se mire. El hombre moderno busca en el campo la soledad, cosa muy poco natural. Alguien dirá que se busca a sí mismo. [...] Pero a quien el campo dicta su mejor lección es al poeta. Porque, en la gran sinfonía campesina, el poeta intuye ritmos que no se acuerdan con el fluir de su propia sangre, y que son, en general, más lentos. Es la calma, la poca prisa del campo, donde domina el elemento planetario, de gran enseñanza para el poeta. [...] ¡Y esos magníficos pinares, y esos montes de piedra, que nada saben de nosotros, por mucho que nosotros sepamos de ellos! Esto tiene su encanto, aunque sea también grave motivo de angustia (2017).

Machado se siente ahora, por una parte, como un “fantástico labrador” (552) que, a la hora de sembrar, arar y cosechar su campo lírico, “no se ve muy distinto de los ‘sembradores del trigo’” (Chiappini, 1992: 121); por otra, se identifica con el hortelano que cultiva su propia huerta, sin nunca dejar de anotar —en línea con la metodología institucionista— todos los ejemplares de la vegetación que encuentra en sus paseos por cerros y altiplanos, de acuerdo con Manuel Tuñón de Lara:

En Soria, con su plaza Mayor, su Casino provinciano, su claustro de profesores enredados en mezquinas disputas, va a vivir Machado [...]. Huirá, en lo posible, de ese medio, yéndose por esas riberas del Duero con su perfil de chopos o paseando por los campos pardos y cenicientos, o bien trepando por los pedregales, como cuenta en “A orillas del Duero”. Su formación en la escuela de Giner le había dado un verdadero amor por el campo, una nueva óptica para el caminar por riscos y jarales (1997: 52).

Las roquedas de Soria y los campos de Baeza, las orillas del Duero y la vega del Guadalquivir: son estos los nuevos escenarios de las dos ediciones de *Campos de Castilla*, en cuyas páginas la realidad física de la naturaleza se detalla tanto en sus aspectos botánicos como fisiográficos (con sierras, barrancos, peñascales, campos yermos, nombres de ríos concretos). Absoluta protagonista es ahora la tierra, retratada en su desnuda concreción y en las variaciones estacionales, tornasolada en una profusa constelación terminológica (orográfica, mineralógica, botánica, zoológica y antrópica), según apunta Carlos Beceiro:

La *tierra* acoge en su área de influencia directa al mayor número de sustantivos de *Campos de Castilla* (al menos, un 50 por 100). El grupo de palabras más numeroso lo constituyen precisamente las que se refieren al terreno mineral (tierra, páramos, sierras...), con un 16 por 100. Le siguen en importancia los relacionados con el mundo vegetal (campo, flor, encinares..., con un 12 por 100) y el acuático (río, agua, mar..., con un 8 por 100) (1984: 88-89).

Vistos como el paradigma de España y descritos con verosimilitud casi científica, los “campos de Soria”, que se presentan como “paisajes severos poblados tan solo de hieráticos árboles o duras bellezas moribundas de piedras abandonadas” (Serrano, 1990: 75), prestan el título a una de las más significativas secciones del libro. Los vocablos *tierra* y *campo* constituyen el centro de gravedad del poemario y el hilo conductor de la mayoría de sus composiciones, como remarca Gustavo Pérez Firmat:

En cada uno de estos poemas la mención de *tierra* o *campo* (y vale la pena recordar que el primer título de “Campos de Soria” era “Tierras de Soria”) sirve para situar el poema con respecto tanto a su objeto como a la colección donde aparece. *Campo* y *tierra* actúan como una especie de deícticos; por un lado, orientan al lector situando el poema en una localidad conocida; por el otro, crean una cierta continuidad entre las secciones del poema y entre los diferentes poemas de la colección (y aquí se piensa en títulos como “La tierra de Alvargonzález” y “Por tierras de España”, así como en el título del libro, *Campos de Castilla*) [...] (1988: 4).¹¹⁶

Pese a que no pueda negarse la impactante presencia de detalles geológicos, pétreos y climatológicos, no es menos frecuente la mención de los olmos centenarios, los chopos de los caminos y los álamos de las riberas, los corpulentos robles, los siempre verdes pinos, las legendarias hayas, las humildes encinas. A los árboles de la meseta hay que añadir, en un porcentaje más reseñable a partir de la edición de 1917, vides, cereales y olivos, sin olvidar las fugaces apariciones de limoneros, naranjos, hierbas aromáticas, acacias y cipreses andaluces. La faceta más rural de Machado se aprecia también en la mención de las hierbas officinales de la sierra (romero, tomillo, salvia, espliego, verbasco) y de las flores campestres (margaritas, violetas, velloritas), cuya sencilla belleza no se

¹¹⁶ La traducción es nuestra. Versión original: “In every one of these poems the appearance of *tierra* or *campo* (and it is worth remembering that the first title of ‘Campos de Soria’ was ‘Tierras de Soria’) serves to place the poem with respect both to its subject matter and to the collection where it appears. *Campo* and *tierra* function something like deictics; on the one hand, they orient the reader by placing the poem in a familiar locale; on the other, they create a certain continuity among the sections of the poem and among the different poems in the collection (and here one thinks of such titles as ‘La tierra de Alvargonzález’ and ‘Por tierras de España’ as well as of the title of the book, *Campos de Castilla*)” (1988: 4).

valora menos que las matas de zarzales, jaras, lampazos, bardanas y cambrones. Tampoco pasan desapercibidas la cizaña, maleza, amapola, avena loca y todas las demás plantas dañinas para los campos de centenos, cebadas y trigales.

Estas observaciones previas nos llevan a poner en entredicho la tesis, sostenida por Bartolomé Mostaza, de una supuesta falta de interés de Machado, con la sola excepción de encinas y olivos, por el mundo botánico y sus integrantes:

Tampoco abunda la nomenclatura floral ni forestal en los paisajes de Machado. Sin duda, por desinterés hacia el reino vegetal. Parece herirle más la sensibilidad el paisaje como geología y cielo, como meteoro —el iris asoma a muchas estampas— y como tierra o piedra a secas. No obstante, hay dos árboles que, acaso por su teluricidad y por su fuerza simbólica, le arrastran hasta el éxtasis lírico: son la encina y el olivo (1949: 633).

Más allá de dedicar a los olivos y a las encinas el título de sendos poemas en ellos inspirados, el autor despliega en *Campos de Castilla* un amplio arsenal vegetal, formado principalmente por los árboles y arbustos que crecen de forma espontánea en los ingratos páramos sorianos. El cambio de la terminología fitológica de *Soledades* a *Campos de Castilla* queda destacado por Rafael Ferreres, pese a que no coincidamos plenamente en el listado botánico aportado por el crítico como muestra del poemario castellano:

Ya no son *naranjos, limoneros* (excepto cuando está en Andalucía), *cipreses* (situados en jardines), *rosales, jazmines, lirios, sauces, laureles, evónimos...*, aunque alguna vez aparezcan plantas ajenas al jardín; ahora son *chopos, encinas, acacias, zarzas, hierbas, diminutas margaritas, trigales, tomillo, romero, salvia, ciruelos en flor, lirios, rosas, cambrones, jarales, cardos, abrojos, bardanas, cipreses* (situados en cementerios...) (en Machado, 1970: 32).

El nuevo poemario, en el cual muchas piezas llevan la fecha y el lugar de su composición, es, en palabras de Gil Novales, “el libro de la región central española [...], que nace de un amor a la desesperada” (1966: 42) por esta “tierra alucinada o extasiada ella misma, por eso tan quieta y ardiente, como sacada del tiempo” (Vitier, 1993: 316). Hay que tener en cuenta también que si, por un lado, Machado pasa ahora a retratar “una Soria indefensa, ‘sobre un paisaje mineral, planetario, telúrico’, pero que también sabe sonreír en sus tierras labrantías con vocación de madre” (Pérez Zalabardo, 1960: 67), por otro esboza la abrupta orografía de Andalucía la Alta, sobre cuyo suelo rojizo se alternan

“dos notas de parco cromatismo”: “el gris de los olivos” y “el negro de las encinas” (Díaz-Plaja, 1992: 112).

Lo que era en *Soledades* un espacio ficticio y anónimo se trueca ahora en la toponomástica de sitios realmente existentes (el tramo del Duero entre las ermitas de San Polo y San Saturio, Baeza, Úbeda, Jimena, Torreperogil, Peal de Becerro, Alicún, Torredonjimeno, la Sierra de Mágina, Quesada, Cazorla y los demás montes del sistema penibético, etc.), como indica Ricardo Senabre:

La deliberada acumulación de topónimos responde al propósito de extirpar del poema cualquier sospecha de ficción, cualquier sombra que pudiera proyectarse sobre su carácter confesional. Y, al contrario de lo que sucedía en *Soledades*, ahora los motivos seleccionados no formarán parte de un repertorio libresco de parques solitarios, fuente de mármol, jardines, cipresales y gárgolas, sino que se extraen de la propia naturaleza soriana. El espacio poético de los versos se puebla de chopos, olmos, violetas, margaritas, caminos pedregosos, sierras calvas (1999: 279).

Machado se familiariza con la vegetación de los sitios visitados y hasta aprende los refranes lugareños, como se puede comprobar en el verso donde llega a poner la montera al Aznaitín, según ha oído repetidamente por boca del pueblo: “Si Aznaitín tiene montera, llueve aunque Dios no quiera” (cfr. Escolano, 1992: 31). Xon de Ros (2015: 75) destaca cómo la indeterminación del libro anterior (“¿Sevilla?... ¿Granada?”) viene gradualmente reemplazada por paisajes claramente identificables, desde el título del romance “La Tierra de Alvargonzález” hasta el área pinariega entre Almazán y Quintana. Esta tendencia será posteriormente desarrollada en *Nuevas canciones* (“Y la encina negra / a medio camino / de Úbeda a Baeza”), en el *Cancionero apócrifo* (“Sol en los montes de Baza. / Mágina y su nube negra. / En el Aznaitín afila / su cuchillo la tormenta”) y en las *Poesías de la guerra* (“Valencia de fecundas primaveras, / de floridas almunias y arrozales”).

Seducido por los páramos castellanos, tan distintos del típico paisaje que atrae a los turistas extranjeros, el sevillano los describe con una especie de “poesía visual”, que Manuel Núñez Encabo define como “llena de colores con imágenes y matices cromáticos del paisaje, anteriores a Joaquín Sorolla y otros pintores” (en Machado, 2011b: 18). José Antonio Pérez-Rioja (2007: 41) también remarca que la paleta de Machado se adelanta a Sorolla en el empleo de tonos que van desde los verdes pradillos y las cárdenas roquedas hasta los cerros cenicientos y los álamos dorados. Al amplio espectro cromático alude asimismo Yvan Lissorgues cuando señala cómo un mismo cuadro paisajístico puede

adquirir distintos “colores del alma’, comparables en algunos casos con la sonrisa de un Sorolla [...] y en otros con las negras pinceladas de un Zuloaga o las distorsiones de un Gutiérrez Solana” (1999: 219). Enrique Lafuente Ferrari también entrevé rasgos de la pintura de Zuloaga en muchos de los versos de *Campos de Castilla*, cuyos “paisajes ondulados, desnudos” son “presididos a veces por unas ruinas que vemos en tantos lienzos del pintor eibarrés” (2007: 94). Además de la citada costumbre de encabezar más de una obra con título igual o semejante, a la manera de las *suites* paisajistas, Vila-Belda (2003: 285-293) también resalta la influencia pictórica presente en el poemario castellano, especialmente la atención de Haes por los componentes arbóreos y geológicos, por un lado, y los paisajes sencillos y cotidianos de Beruete, por otro. La autora añade que en el libro se aprecia el recurso de las manchas de paisaje, las pinceladas cortas y la yuxtaposición por asíndeton de distintos vocablos.

Publicado en el mismo año en que ve la luz *Castilla* de Azorín, libro con el cual comparte tanto el referente geográfico como el interés por los detalles botánicos nimios, *Campos de Castilla* exhibe un título que ya sugiere su connotación rural y el amor a la tierra de raigambre institucionista. El aspecto distintivo del poemario lo constituyen las continuas referencias a piedras, rocas, arbustos y árboles silvestres, repetidas con estructuras paralelas y fórmulas codificadas (cfr. las “grises peñas” de Soria o las “rojas cepas” de Andalucía), reflejo del creciente interés de la época por las ciencias naturales. Estos nuevos contenidos, como era de esperar, exigen una expresión más apropiada y acorde con ellos. De ahí que el sevillano, una vez abandonadas las que define, en carta a Unamuno de 1913, como “*mandangas y garliborleos* de los modernistas cortesanos” (1534), empiece a emplear un estilo más claro y directo. José María Pemán recurre a una metáfora floral que, tomada del propio repertorio machadiano, alude a los excesos estilísticos (*forma*) representados por las rosas, que, colgadas en la ventana de la amada (*símbolo de la poesía*), acaban ocultando la verdadera belleza (*contenido*):

Y su experiencia le recordaba que aunque la reja muy cargada de flores es un tópico de la retórica, la realidad que cuantas más flores hay en la reja, menos novia hay para los ojos o para los labios. La novia es lo que importa. Las flores en la reja, por bonitas que sean, le roban siempre a la novia parte de sus derechos... Y esto mismo pasa con las flores de la retórica con respecto a esa otra novia que es la Poesía (1952: 179).

La búsqueda de sobriedad expresiva se podría también cotejar con el trabajo que realiza a diario, con dedicación y humildad, el árbol más representativo del bosque mediterráneo, la encina, cuya máxima aspiración es, como hemos adelantado en el tercer capítulo, “vivir como se puede” (502). Durante la estancia de Machado en la pequeña capital de provincia situada a más de mil metros de altitud, “su experiencia de la vida, su ir viviendo como la encina —puntualiza Aranguren— va a crecer, de un golpe, amargamente” (1949: 389). Y esta experiencia se reflejará en la selección botánica operada a partir de su traslado a Soria, cuando el autor dejará de ser “jardinero” para convertirse en “hortelano”, tal y como lo delata en la quinta de las “Canciones del alto Duero”, donde no solo recurre a la paraquesis para reforzar el vínculo con su trabajo hortícola (“hortelano”, huerto”), sino que llega también a recordar a Leonor con el aspecto de una “hortelana”:

Hortelano es mi amante,
tiene su huerto,
en la tierra de Soria,
cerca del Duero.
¡Linda hortelana!
Llevaré saya verde,
monjil de grana (625).

Hay que tener siempre presente, no obstante, que en el proceso de tránsito desde el subjetivismo intimista de *Soledades*, de cuya entropía el poeta acabará saturado como la abeja que se alimenta de su propia miel (cfr. Macrì, 1993: 71), hasta el aparente objetivismo comprometido de *Campos de Castilla*, el mundo emocional de Machado se sigue fitrando en cada verso, como explica Barbagallo:

[...] aquí no se describe un paisaje de modo objetivo, al estilo de unas crónicas de un viajero por tierras extrañas, sino de un modo subjetivo, al modo de un hombre que interpreta esa realidad sin falsearla, al modo de un poeta que siente esa realidad sin distanciarse, y que hace parte de ella. Para conseguir la presentación de un paisaje real y verdadero y a la vez la presentación del sentimiento o de la emoción que este paisaje le produce al hombre que lo contempla, el poeta contrasta el paisaje real actual, con el del pasado y con la idea de lo que puede ser del futuro. El paisaje es real pero es subjetivo en cuanto Machado es consciente de él y de lo que ha ocurrido en él. Es subjetivo porque hay dolor en *Campos de Castilla*, pero no el dolor del poeta por sí mismo, la “self pity”, sino el dolor por la tierra entera, por los campos y las gentes que los pueblan, por el prójimo. Y hay placer en este libro; el placer que la hermosura humilde del paisaje castellano proporciona al poeta (2012: 30).

5. 1. La huerta del “fantástico labrador”: espacio cultivado con finalidad alimenticia

*Hortelano era Belardo
de las huertas de Valencia,
que los trabajos obligan
a lo que el hombre no piensa.*

*Pasado el hebrero loco,
flores para mayo siembra,
que quiere que su esperanza
dé fruto a la primavera.*

*El trébol para las niñas
pone al lado de la huerta,
porque la fruta de amor
de las tres hojas aprenda.*

*Albahacas amarillas,
a partes verdes y secas,
trasplanta para casadas
que pasan ya de los treinta;*

*y para las viudas pone
muchos lirios y verbena,
porque lo verde del alma
encubre la saya negra.*

*Toronjil para muchachas
de aquellas que ya comienzan
a deletrear mentiras,
que hay poca verdad en ellas.*

*El apio a las opiladas,
y a las preñadas almendras;
para melindrosas cardos
y ortigas para las viejas.*

*Lechugas para briosas
que cuando llueve se queman,
mastuerzo para las frías,
y ajenjos para las feas.*

Lope de Vega
Romancero General (1600)

Gracias a la facultad de la intuición, simbolizada por la labor transformadora de “las doradas abejas de los sueños” (473), el poeta, convertido en hortelano y apicultor, puede labrar la miel de sus versos dentro de la colmena lírica, generalmente situada en el recinto simbólico de la huerta¹¹⁷. Según ya hemos explicado en el capítulo anterior y reiteramos

¹¹⁷ Frank Pino (1978: 111) incluye la huerta y la abeja en la vasta categoría de los símbolos que operan por “transformación”, es decir por ampliación de su espectro semántico para aumentar la referencia original.

aquí, la elección de la variante femenina para el título del presente epígrafe se justifica a partir de la observación de que Machado considera la *huerta* en su faceta productiva, como símbolo de riqueza y bienestar, mientras que atribuye al *huerto* una función primordialmente estética. No obstante, y pese a que el imaginario colectivo asocie la huerta al terreno dedicado a la siembra y recolección de productos agroalimentarios, el autor se muestra bastante flexible a la hora de reemplazarla por la correspondiente forma masculina, como se puede comprobar en una redondilla de *Los complementarios*; aquí Machado se burla de la ineptitud de un ladrón que, para quedarse con un botín poco valioso, deja escapar el verdadero tesoro, representado por los frutos de un huerto: “¡Oh el mal ladrón, que las frutas / dejó que en mi huerto había / y se llevó las virutas / de mi carpintería!” (780).

Otro aspecto que merece tenerse en cuenta es el empleo de este espacio como metáfora de la inspiración lírica y/o de la obra (tanto del propio poeta como de otros autores), sin olvidar que, cuando se le otorga esta acepción, a menudo se designa con el vocablo *jardín*. Machado anima a los poetas, representados como abejas que trabajan en el “tranquilo huerto” (473) del alma, a nutrirse directamente de la fuente floral, símbolo de lo sencillo y de lo natural, antes que desperdiciar su energía chupando cera o miel (lo artificial y artificioso del arte). Ellos deberían acudir al polen de los sueños y al néctar de los recuerdos, ambos ingredientes fundamentales para el proceso creativo, puesto que, en palabras de Mairena, “en las épocas en que el arte es realmente creador [...] no vuelve nunca la espalda a la naturaleza” (702)¹¹⁸.

Dentro de esta gama, cabe distinguir entre los símbolos que son *transformadores* por naturaleza, como las abejas, y los que son *transformados*, como la huerta. El huerto y el abejar componen una pareja clave en la poesía machadiana. Por una parte, aparecen las colmenas, huertos y vergeles del presente andaluz atravesados, antes de desaguar en Sanlúcar de Barrameda, por el Guadalquivir: “Guadalquivir corriendo al mar entre vergeles; / y al sol de abril los huertos colmados de azucenas, / y los enjambres de oro, para libar sus mieles / dispersos en los campos, huir de sus colmenas [...]” (543-544). Por otro lado, el citado binomio también campea entre los “Recuerdos” de la “tierra de Soria” (543), donde aparece además en su variante diminutiva (“dispersos huertecillos, / humildes abejas”), la misma con la que se menciona —en este caso en singular— en la segunda parte de “Campos de Soria”, donde contribuye a recrear, en medio de unas fincas de secano y regadío, el idílico escenario de una “infantil Arcadia”: “el huertecillo, el abejar, los trozos / de verde oscuro en que el merino pasta” (512). Barbagallo puntualiza al respecto que “este campo bucólico produce al poeta una emoción determinada, y precisamente la de encontrarse en una Arcadia” (2012: 67), aun siendo esta sensación no más que fruto de un sueño de la infancia.

¹¹⁸ En más de una ocasión el poeta destaca la necesidad de encontrar inspiración directamente en la naturaleza: “Abejas, cantores, / no a la miel, sino a las flores” (639); “Si vino la primavera, / volad a las flores; no chupéis cera” (629).

5.1.1. La huerta como símbolo de prosperidad y bienestar

Este apartado repasa los casos en los que el vocablo directamente derivado del latín *hortus* se emplea con su significado más corriente, sin que se le atribuya una interpretación que vaya más allá de la buenandanza implícita en la posesión de este terreno cultivado con legumbres, hortalizas y árboles frutales. La lista empieza con “los huertos de Valencia” (494) donados a Alfonso VI, respecto a los cuales, tras confesar su preocupación por la dramática situación del país, el poeta intercala una observación, con un tono entre burlón y melancólico: si los “filósofos nutridos de sopa de convento” se quedan observando “impasibles” el cielo, y las “viejas enlutadas” (495) acuden, al tañido de las campanas, a rezar el rosario, ¿quién se ocupará de los huertos del Cid en plena guerra? La iniciativa machadiana de donar unos huertos en lugar de unos caballos resulta significativa, como hemos visto, para demostrar la trascendencia del paisaje en su obra y a la vez resaltar el protagonismo concedido al motivo examinado.

El mayor número de ejemplos de la huerta como terreno cultivado para el consumo personal se halla, con la alternancia comentada de ambos géneros gramaticales, en la leyenda de Alvargonzález, donde se resalta su evidente vinculación con la riqueza del terrateniente y de sus herederos. Con una simetría numérica casi perfecta, los dos términos se repiten en la misma cantidad tanto en el texto poético como en el prosístico (más precisamente, trece citas en la poesía y doce en la prosa), confirmando la estrecha dependencia de las dos versiones. Las únicas leves diferencias entre ellas son, por un lado, la predominancia, en la narración, de la forma femenina, frente al más equilibrado balance entre los dos géneros en el poema; por otro, una referencia al espacio del jardín con sus verjas (“Es un hotelito moderno y mundano / rodeado de jardín y verja” [762]), del que no hay constancia en el romance¹¹⁹, y otra al hortelano (“el cerco de luz que parecía rodear la figura del hortelano” [771]), tampoco presente en este último.

Vinculada con la recolección de los frutos de la tierra, por un lado, y la producción de miel y de cera, por otro, la huerta se considera como uno de los bienes más preciados de Alvargonzález. Mientras que en el texto poético se alude genéricamente a la posesión de una “mediana hacienda” (517), en la redacción primitiva del *Mundial Magazine*, en cambio, se detallan los componentes de la “rica hacienda” recibida en herencia:

¹¹⁹ La razón por la cual se encuentra esta mención únicamente en el texto en prosa, anterior en unos meses al romance, es probablemente que la referencia al amplio jardín aparece media página antes del punto exacto en que arranca el relato de Alvargonzález (“Siendo Alvargonzález mozo...” [762]).

“[Alvargonzález] tenía casa con huerta y colmenar, dos prados de fina hierba, campos de trigo y de centeno, un trozo de encinar no lejos de la aldea, algunas yuntas para el arado, cien ovejas, un mastín y muchos lebreles de caza” (762). No duda Machado en confirmar el valor que tiene la huerta, acrecentado por la presencia en ella de un colmenar (también nombrado con la variante sinonímica de abejar), lo que justifica su cesión al hijo mayor, el heredero principal, como se relata en la prosa: “Vivió feliz Alvargonzález con el amor de su esposa y el medro de sus tierras y ganados. Tres hijos tuvo, y, ya crecidos, puso el mayor a cuidar huerta y abejar, otro al ganado, y mandó al menor a estudiar en Osma, porque lo destinaba a la Iglesia” (763). Pese a la ausencia de las abejas, también queda constancia de la importancia de la huerta en la correspondiente versión en verso, dedicada a Juan Ramón:

Feliz vivió Alvargonzález
en el amor de su tierra.
Nacióronle tres varones,
que en el campo son riqueza,
y, ya crecidos, los puso,
uno a cultivar la huerta,
otro a cuidar los merinos,
y dio el menor a la Iglesia (517).

El colmenar de la huerta, esta vez designada con el género masculino, figura también en la oración que el rico labrador pronuncia mientras descansa a la sombra de un olmo gigantesco y al lado de la fuente: “Dios, mi señor, que colmaste las tierras que labran mis manos, [...] por quien mis majadas rebosan de blancas merinas y se cargan de fruto los árboles de mi huerto y tienen miel las colmenas de mi abejar [...]” (764). La huerta seguirá siendo el objeto de la visión onírica que sigue a los rezos, solo parcialmente aludida en el romance y, en cambio, ampliamente descrita en la prosa. En las líneas de este texto Alvargonzález vuelve atrás en el tiempo y recuerda que, “en sus mejores días de mozo”, estuvo bebiendo vino tinto “tras de los muros de una huerta” (765). Rodeado por la familia de su futura esposa, en una sinestésica atmósfera de brillantes colores y alegres sonidos, se encuentra, como vuelve a recordar Machado, dentro de una próspera huerta: “De las ramas de la huerta y de la hierba del prado se elevaba una armonía de oro y cristal, como si las estrellas cantasen en la tierra antes de aparecer dispersas en el cielo silencioso” (ibíd.).

La equivalencia semántica entre ambas formas, por un lado, y la correspondencia argumental entre el texto lírico y el prosístico, por otro, hallan su primera manifestación

en la huerta que, inmediatamente después del parricidio, pasa a ser posesión de Juan y Martín. El crimen perpetrado en “aquella tarde” fatídica permite a los dos mayores hacerse con el ganado, con los campos de trigo y centeno, así como con la huerta familiar: “Los hijos de Alvargonzález / ya tienen majada y huerta” (765). En el texto en prosa, al igual que en el correspondiente fragmento en verso, se relata la codiciosa adquisición de este terreno, ahora repleto de ciruelos en flor: “El sol de primavera iluminaba el campo verde, [...] y los ciruelos del huerto se llenaban de blancas flores” (768).

No obstante, el huerto fecundo no tardará en convertirse, bajo la mala gestión de quien “tiene garras para coger, pero no tiene manos para labrar” (768), en una huerta cada vez menos productiva. Cuando los asesinos clavan los dientes en la carne de su familia, acaban heridos ellos mismos. El impulso cainita convierte a los verdugos en víctimas, condenados a ver los frutos podridos y los cereales infestados por las malas hierbas: “Heladas tardías habían matado en flor los frutos de la huerta” (ibíd.). La extendida esterilidad de la tierra es el merecido castigo por el asesinato también en el romance, donde vemos las amapolas crecer entre trigales y la huerta quedarse sin fruto debido a la helada: “hielos tardíos mataron / en flor la fruta en la huerta” (527). Tocará a Miguel, regresado de América con mucha fortuna, devolver la fecundidad a “aquellos campos malditos” (531), lo que conseguirá empezando a trabajar con perseverancia en el espacio del “huerto y abejar” (533). En la habitación que ahora ocupa el hijo menor, aquella “estancia que tiene / luz al huerto” (ibíd.), “los padres / veían en primavera el huerto en flor” (534); se trata del mismo lugar que vuelve a mencionarse, apenas unas líneas más adelante, recurriendo al género femenino: “Fue allí donde Alvargonzález, / del orgullo de su huerta / y del amor de los suyos, / sacó sueños de grandeza” (ibíd.).

Unos sueños de grandeza que serán trágicamente rotos por la codicia de Juan y Martín, condenados a trabajar “en el huerto / arrancando hierbas malas” (537), si bien inútilmente, ya que las zanjas se cierran y la “tierra maldita” se llena de todo tipo de hierbas arvenses. La infertilidad del suelo es el castigo que les inflige la naturaleza, además exacerbado por una serie de apariciones macabras, todas ellas simbólicamente descritas dentro del huerto manchado de sangre. En el corazón de este espacio cercado por altas tapias, que lo mantienen separado del mundo de fuera, se realiza la onírica fusión de acontecimientos reales con alucinaciones, provocadas por los sangrientos reflejos lunares:

Martín, que estaba en la huerta
cavando, sobre su azada
quedó apoyado un momento;
frío sudor le bañaba
el rostro.
Por el Oriente,
la luna llena, manchada
de un arrebol purpurino,
lucía tras de la tapia
del huerto (537-538).

Asimismo, en la versión en prosa uno de los dos asesinos se queda horrorizado cuando descubre que brotan ríos de sangre de la tierra que está labrando: “Su hermano cavaba en la huerta, donde solo medraban las malas hierbas, y vio que de la tierra brotaba sangre. Apoyado en la azada contemplaba la huerta, y un frío sudor corría por su frente” (772). La azada empleada para cavar el suelo también se mancha de sangre, con un paralelismo perfecto, en los versos del poema: “Martín tenía / la sangre de horror helada. / La azada que hundió en la tierra / teñida de sangre estaba” (538).

La economía familiar consigue remontar, no obstante, gracias al esfuerzo y dedicación del hijo menor, quien compra, en la parte final de la sección dedicada a la importancia de “la tierra” (536), la pareja de “huerto y colmenar” (538). En este caso, vemos cómo la forma masculina sigue reemplazando la femenina, sin que dicha suplantación tenga repercusión en el plano semántico. Las dos variantes se turnan asimismo en el apartado titulado “Los asesinos”, donde Juan cuenta a Martín haber entrevistado, bajo la luz fantasmal de la luna y en medio de los rosales, a un anciano labrador trabajar la tierra en plena noche, hasta convertir el huerto/huerta, según repite en dos ocasiones, en un milagro de prosperidad:

—Anoche, cuando volvía
a casa —Juan a su hermano
dijo—, a la luz de la luna
era la huerta un milagro.
Lejos, entre los rosales,
divisé un hombre inclinado
hacia la tierra; brillaba
una hoz de plata en su mano
Después irguióse y, volviendo
el rostro, dio algunos pasos
por el huerto, sin mirarme,
y a poco lo vi encorvado
otra vez sobre la tierra.

Tenía el cabello blanco.
La luz llena brillaba,
y era la huerta un milagro (539).

En el texto en prosa, en cambio, son ambos hermanos los que, de regreso a la aldea tras desperdiciar el día entre juego y alcohol, creen divisar a Miguel cultivando una tierra muy agradecida: “—¿Cómo te explicas tú la suerte de Miguel? —dijo a su hermano. ‘La tierra le colma de riquezas, [...]’. Pasaban cerca de la huerta, y se les ocurrió asomarse a la tapia. La huerta estaba cuajada de frutos. Bajo los árboles, y entre los rosales, divisaron un hombre encorvado hacia la tierra” (771). Los parricidas confunden a este hombre, ahora mencionado sin hacer referencia a su pelo canoso, con el hermano menor, el incansable hortelano, de quien deciden deshacerse. Y así lo hacen. En cuanto vuelve a hervir “en sus venas la sangre de Caín” (ibíd.), lo ahogan en la presa del molino, repitiendo el horrendo crimen. Aquella misma noche, sin embargo, no tardan en darse cuenta de que, en realidad, el labrador presenta los rasgos físicos del viejo padre, ocupado en limpiar las malas hierbas y convertir en fecundo el espacio cultivado de su casa. Si cotejamos las líneas citadas con las inmediatamente siguientes, nos damos cuenta de cómo este lugar se nombra, con una lograda simetría, dos veces con la forma masculina y otras dos con la femenina: “Después, el hombre se levantó y avanzó hacia ellos sin mirarles, como si buscara otro rincón del huerto para seguir trabajando. Aquel hombre tenía el rostro del viejo labrador. ¡De la laguna sin fondo había salido Alvargonzález para labrar el huerto de Miguel!” (ibíd.).

El motivo de la huerta próspera de frutos, de la que hemos ofrecido una panorámica exhaustiva en *Campos de Castilla*, sigue vigente en *Nuevas canciones*, como se aprecia en un fragmento sembrado de términos vitícolas (“vides”, “moscateles”, “parrales”):

en el huerto rezuma el higo mieles,
cuelga la oronda pera en los perales,
hay en las vides rubios moscateles,
y racimos de rosa en los parrales
que festonan la blanca almacería
de los huertos (606).

La “que los frutos grana” (605) es aquí la pródiga mano de Deméter, “la rubia diosa de la hoz dorada” (606), gracias a la cual se ponen fértiles los campos meridionales. A ella se debe también la creación de este lozano *beatus ille*, repleto de frutales

mediterráneos y cercado por una blanca almacería, término de sabor andaluz que, quizás para respetar el aura dionisiaca del fragmento, se prefiere a la más habitual tapia o verja.

Téngase en cuenta que el léxico machadiano se adaptará al área geográfica también en el caso de la producción hortícola del Levante, como queda demostrado en un verso de “Amanecer en Valencia. (Desde una torre)”, poema escrito quizás en la azotea a la cual, según lo que cuentan el hermano José y su sobrina Leonor, don Antonio solía subir todos los días para contemplar el amanecer:

Valencia de fecundas primaveras,
de floridas almunias y arrozales,
feliz quiero cantarte, como eras,
domando a un ancho río en tus canales,
al dios marino con tus albuferas,
al centauro de amor con tus rosales (823).

En línea con las nociones históricas y agrarias machadianas, los huertos se nombran aquí echando mano de la forma procedente del árabe-hispano *almúnya* (“huerto” o “granja”), palabra que remite a unos extensos núcleos de producción agrícola cuyo apogeo coincide con la época del califato de Córdoba, especialmente en la zona levantina de la península. Si se tiene en cuenta el contexto rural al que alude la torre del título —término que adquiere en Cataluña, según puntualiza Macrì (1011), el significado de “casa de campo”— encajaría la asociación con las “floridas almunias” de Al-Ándalus¹²⁰; desde luego, se trata de unos terrenos especialmente fértiles (recuérdese: “Valencia de fecundas primaveras”) y generalmente situados cerca de cursos fluviales (en este caso el río Turia). La tierra valenciana recompensa a los trabajadores con sus arrozales, las almunias en flor y los campos descritos, con una ingeniosa hipálage, como fecundos en primavera. Se puede observar una apropiación sentimental *in crescendo* del paisaje, que desemboca en una distorsión del entorno natural: desde la mención del Turia, retratado como un “ancho río”, hasta los extensos rosales, capaces de domesticar el

¹²⁰ Cabe señalar, a este respecto, la tradición del jardín-huerto de Al-Ándalus, campo de experimentación botánica para los injertos de nuevas especies, así como los jardines botánicos de las granjas de recreo arábigo-andaluzas, adecuadamente identificadas por Machado como “almunias”. En las almunias se aclimatan varias especies vegetales procedentes de Oriente, como el arroz (al que hace referencia el poema citado), el cáñamo, el algodón, la caña de azúcar, además de árboles frutales (granado, morera), hortalizas (alcachofa, berenjena, zanahoria), semillas (sésamo), plantas medicinales (alholva, alheña) y condimentos culinarios (comino, azafrán, pimienta negra). Entre los ejemplares machadianos más familiares contamos con el limonero, el naranjo y la palmera datilera, los frutales con una función tanto alimenticia como ornamental, aparte de plantas aromáticas como la albahaca, la lavanda, la alhucema y el mirto (cfr. Beruete, 2016: 85-86).

centauro de amor, pasando por el parque natural de la Albufera. El nombre de este espacio verde, conocido por los romanos como *Nacarum Stagnum* y denominado por los árabes como “Espejo del sol”, es objeto de la hiperbólica reconversión en muchas albuferas, nombre con que se definen las lagunas valencianas y mallorquinas, como explica Macrì (1011). Machado tiene plena conciencia de que la Valencia de la guerra no es la próspera Valencia de antes (“feliz quiero cantarte como eras”), y la evoca desde la dramática realidad del presente, soñando con sus huertas abundantemente regadas gracias al sistema de canalización fluvial (“domando a un ancho río en tus canales”).

5.1.2. *La huerta como metáfora de la creación lírica*

Además de los casos enumerados en el anterior capítulo, donde el huerto de rosas (de Ronsard, Darío) y el de la flor de lis (de Fray Luis) son símbolo de la poética de los autores mencionados, también la huerta, asociada al duro trabajo del hombre, adquiere a veces el valor de espacio dedicado a la creación, de cuya fertilidad se encarga el agua de la noria: “En una huerta sombría / giraban los cangilones de la noria soñolienta” (437). Michael Predmore interpreta la “huerta sombría” como la recreación del paraíso celestial, que, lejos de estar ubicado en un espacio de luz divina, se sitúa en el mundo terrestre caduco y efímero; al mismo tiempo ve en la noria la imagen antitética de la fuente del edén y, más concretamente, la considera como el símbolo del esfuerzo humano, materializado en el cultivo y riego de los campos, siendo este el castigo impuesto tras la expulsión del Edén (1981: 107). Habitualmente instalada en la huerta del alma, sabemos que la noria gira gracias a los arcaduces y, a veces, con la ayuda de una mula que, cuando está vendada, sufre de forma más intensa la tortura de la “eterna rueda” (461) de las obsesiones. El mecanismo automático de la máquina, así como las vueltas de la mula que no llevan a ningún lugar, contrastan con la triste conciencia del sujeto lírico, “sabedor de la tragedia que supone no ya la fusión sino la oposición entre cangilón y agua, noria y agua, rueda inacabable, sí, pero flujo también, en un viaje de ida que no tiene vuelta, ‘hacia la mar, / que es el morir’” (Baker, 1993: 179)¹²¹.

¹²¹ Es interesante notar cómo en el corazón maduro del hombre late la misma pulsión de conocimiento del niño que, *alter ego* del antiguo alumno institucionista, desafía la prohibición divina y, en medio del jardín genesíaco, trepa por el árbol de la ciencia para hacerse con su valioso fruto: “Ved al niño, encaramado / en el árbol de la ciencia: / entre sus piernas, la rama, / el fruto entre ceja y ceja” (835). Por encima de la expulsión del jardín veterotestamentario, el castigo más duro con que carga el poeta, el intelectual y, en

Los cursos fluviales, cuya principal función es la de mantener fértil la huerta de la poesía, corren inevitablemente hacia la desembocadura de la mar-muerte, la cual se acaba llevando, uno tras otro, a los seres queridos del poeta, desde los familiares y maestros hasta lo que más le duele, Leonor. La pérdida de su esposa dejará la huerta lírica estéril. Él, que fue “aprendiz de ruseñor” (552), aprendiz del pájaro cantor por excelencia, no encuentra la voz de antes tras el traslado a Baeza. Regadas por las aguas del Guadalquivir, las huertas de esta Andalucía manchega, a la que llega el poeta en la emblemática fecha del primero de noviembre, se ensombrecen: “El río va corriendo, / entre sombrías huertas” (545). Lejos de recibirlo con vergeles de azucenas bajo el cielo azul, Baeza lo aguarda “con brumas y con llanto de aguas, con aletazos de invierno, con piedras ya grises, con hojas de oro lavadas de lluvia, con campanas de difuntos, lentas y persistentes” (Escolano, 1992: 29-30).

Sin embargo, a menudo el dolor y la distancia son los mejores fertilizantes para irrigar la huerta lírica con el “agua santa” de la inspiración:

¡Oh, loma de Santana, ancha y maciza,
placeta del Mirón! ¡desierta plaza
con el sol de la tarde en mis balcones,
nunca os veré! No me pidáis presencia;
las almas huyen para dar canciones:
alma es distancia y horizonte: ausencia.
Mas quien escuche el agria melodía
con que divierto el corazón viajero
por estos campos de mi Andalucía,
ya sabe manantial, cauce y reguero
del agua santa de la huerta mía.
¡No todas vais al mar, aguas del Duero! (758)

La citada mar-muerte en la que desemboca el río a veces se anuncia con señales y preavisos, otras veces irrumpe súbita e inesperadamente. Este es el caso del poema inspirado en el huerto de Valcarce, cuyos serventesios, desarrollados con el tono cordial de una carta en verso a la manera rilkiana, son los primeros en ser escritos después del fallecimiento de Leonor, arrastrada por “la mar sombría” (589). La pérdida de su mujer es la directa responsable de la parálisis de las cuerdas líricas y del estado de letargo del ruseñor machadiano, que no se siente a la altura de cantar dignamente el huerto de Valcarce: “No sé, Valcarce, mas cantar no puedo: / se ha dormido la voz en mi garganta,

definitiva, el hombre es la insaciable sed de saber, el obsesivo anhelo de la “ciencia” (del bien y del mal), cuya contrapartida consiste en soportar el tormento de las vueltas de la noria de sus pensamientos.

/ y tiene el corazón un salmo quedo. / Ya solo reza el corazón, no canta” (ibíd.)¹²². Machado hace referencia a la poesía del amigo, representada por el símbolo de una huerta fértil y dispensadora de valiosos frutos para sus curiosos visitantes. Esta suposición halla su razón de ser en la adopción de la variante femenina en la versión originaria del poema, aparecida al frente de los *Poemas de la prosa* (1913) de Valcarce. Es interesante destacar también otro dato, que quizás no sea tan casual: de los tres cuentos (*Acaso*, *Geórgica* y *En alma viva*) incluidos en el libro de Valcarce, Machado consigna el título del último capítulo de *En alma viva* (“En el intermedio de la primavera”), y lo hace tanto recogiendo en calidad de epígrafe (“...En el intermedio de la primavera”) como incorporándolo con alguna leve modificación en el texto del poema (“el intermedio de tu primavera”). La proximidad de la descripción primaveral y la alusión al huerto en el texto respaldaría la asociación simbólica de este con el talento creativo y la obra del amigo:

Valcarce, dulce amigo, si tuviera
la voz que tuve antaño, cantarí
el intermedio de tu primavera
—porque aprendiz he sido de ruseñor un día—,
y el rumor de tu huerto —entre las flores
el agua oculta corre, pasa y suena
por acequias, regatos y atanores—,
y el inquieto bullir de tu colmena,
y esa doliente juventud que tiene
ardores de faunalias,
y que pisando viene
la huella a mis sandalias (588-589).

Si no tuviera este nudo en la garganta, se justifica Machado, su voz cantarí el romance de Saulo, *alter ego* de Valcarce, y de Gaucha, cuyo amor llega como un “intermedio lírico” de las casi cincuenta primaveras de su autor. A pesar de estar temporalmente estancada, la huerta lírica machadiana puede volver a dar frutos y su colmena producir miel, al igual que la del amigo Valcarce, que aparece irrigada por un complejo sistema de canales, acequias y cañerías, a la vez que es avivada por el “inquieto bullir” de las abejas¹²³. Tras recolectarlo de las flores, las obreras guardan el néctar en las

¹²² No está de más recordar que Guido Castillo se interroga sobre la identidad del “misterioso Valcarce” (1975-1976: 1042), llegando a concluir que podría tratarse de un joven escritor, vecino de casa del profesor de francés en sus años baezanos. Valcarce pudo, por tanto, haber estrenado su vena lírica tras la lectura de *Soledades*, a la vez que, consciente de que no hay mejor maestra que la naturaleza misma, se dedicaba, según refiere Macrì (1989: 1044), al cultivo de su propio huerto.

¹²³ La frenética actividad entomológica recuerda el fecundo trabajo de los insectos de la pieza LXI, cuyo “laborar eterno” (473) permite producir miel renovada con el néctar de los dolores guardados en el alma, que, llena de criptas, bóvedas y galerías, adquiere el aspecto de un panal.

celdillas para que se deshidrate al contacto con el aire, antes de transformarlo en “la nueva miel” (473) de la poesía. Con la energía propia de aquella “doliente juventud” que, a pesar de arrastrar unos “dolores viejos” (472), lleva en las venas “ardores de faunalias” (589)¹²⁴, los insectos trabajan bulliciosamente en el recinto del huerto, cuyo elaborado mecanismo hidráulico también contribuye a remarcar la idea de actividad, en contraposición a la parálisis machadiana.

Para que la huerta del sevillano pueda volver a ser productiva habrá que esperar a Guiomar, cuya mano le brindará el famoso limón, recolectado precisamente entre los frutos más maduros de su huerta (727). El autor escoge inicialmente el vocablo que designa el espacio dedicado a la plantación de hortalizas y frutales, antes de reemplazarlo, a partir de la segunda de las “Canciones a Guiomar”, por un idílico jardín, en el que tiene lugar la fusión espiritual de los dos enamorados. La permutación terminológica resulta acertada, ya que este lugar edénico no encajaría bajo la etiqueta de una más prosaica huerta, cuya función es básicamente la de asegurar la subsistencia. A pesar de su valor utilitario, sin embargo, la huerta de la que procede el limón de la amada se presta a una lectura disémica, tal y como hemos examinado anteriormente. *De frente* presenta las características de un espacio reducido y cultivado para el consumo personal, distinto de los terrenos utilizados para una producción masiva (como podría ser el caso de la granja o de otros tipos de sistemas de producción); en cambio, *al sesgo* adquiere el aspecto, a través de la asociación metonímica con el fruto en ella recogido, de una muñeca rusa, que oculta una sorprendente cantidad de símbolos enigmáticos.

De gran densidad simbólica se carga, en conclusión, todo el paisaje tanto cultivado como silvestre de la vieja Numancia y de la alta Andalucía, como vamos ahora a comprobar al estudiar los valores atribuidos a las flores del campo, a los arbustos rupestres y a las malas hierbas, así como a la gama arbórea del manto forestal y a las plantas de la agricultura mediterránea.

¹²⁴ La juventud, cuya vitalidad se describe con la metáfora asociada a los ebrios banquetes celebrados en honor al dios de la agricultura y del ganado, se representa metonímicamente con unas sandalias, parecidas a las que lleva puestas la alegoría de la juventud-primavera en la silva-romance XLII, donde aparece como una “fugitiva ilusión de ojos guerreros” (458). Es la misma juventud que, con su olor a flora temprana, se le va escapando también al “dulce amigo” Valcarce, al cual sugiere el prematuramente envejecido Machado, teniendo por ello mayor autoridad para dispensar el valioso consejo, que la disfrute antes de que sea demasiado tarde.

5.2. Flores campestres

Si en el anterior capítulo se han estudiado los ejemplares florales plantados en ámbitos urbanos (patios, ventanas, balcones, jardines), en esta sección se investigan las flores que brotan de forma espontánea en las áreas rurales, al igual que pequeños tesoros entre la hierba después de los fríos inviernos de la meseta.

5.2.1. Violetas y margaritas: génesis de la primavera y profecías de amor

*¿Recuerdas que querías ser una Margarita
Gautier? Fijo en mi mente tu extraño rostro está,
cuando cenamos juntos, en la primera cita,
en una noche alegre que nunca volverá.*

*Tus labios escarlatas de púrpura maldita
sorbían el champaña del fino baccarat;
tus dedos deshojaban la blanca margarita,
“Sí... no... sí... no...” ¡y sabías que te adoraba ya!*

*Después, ¡oh flor de Histeria! llorabas y reías;
tus besos y tus lágrimas tuve en mi boca yo;
tus risas, tus fragancias, tus quejas, eran mías.*

*Y en una tarde triste de los más dulces días,
la Muerte, la celosa, por ver si me querías,
¡como a una margarita de amor, te deshojó!*

Rubén Darío
Prosas profanas y otros poemas (1896)

La primera en ser objeto de estudio es la violeta que, pese a ser uno de los broches del imaginario finisecular, nunca se planta en los jardines machadianos, tal y como hemos adelantado en el capítulo anterior. Popularizada gracias a la *Ophelia* de John Everet Millais, donde se retratan con exactitud realista las flores de las orillas del río —atentamente observadas por el pintor durante muchos días (cfr. Litvak, 2013: 148)—, la violeta se puede distinguir por su característico aguijón. Sus pétalos morados, lila y púrpura adelantan, de la mano de las flores blancas del almendro, la llegada de la bella estación, como puede apreciarse en el único caso en que Machado nombra directamente su color:

Primavera vino.
Violetas moradas,
almendros floridos (790).

En fechas anteriores a este “Apunte” de 1920 el poeta destacaba, en cambio, otra gran virtud de esta flor: su dulce aroma, al que debe el nombre científico de *Viola Odorata*, evocado al mencionar “las violetas perfumadas” (512) de los “Campos de Soria”. Capaces de soportar bien las bajas temperaturas castellanas y empleadas por los romanos para decorar las tumbas de los soldados —debido a que su color recordaba la sangre derramada en los campos de batalla—, estas aparecían, como indica Macrì (1989: 885), como “violetas” en las *Poesías escogidas* y como “violas” en la primera edición de *Campos de Castilla*. Su delicada fragancia es también un rasgo resaltado en el temprano poema XLII, donde se llega a mezclar con el perfume de las velloritas:

¡Fugitiva ilusión de ojos guerreros
que por las selvas pasas
a la hora del cenit: tiemble en mi pecho
el oro de tu aljaba!
En tus labios florece la alegría
de los campos en flor; tu veste alada
aroman las primeras velloritas,
las violetas perfuman tus sandalias (458).

Los ejemplos espigados confirman que, pese a ser una especie decorativa muy empleada por su intenso color y perfume, Machado prefiere colocar las violetas, cuyos estolones pueden llegar a formar una extensa manta purpúrea en lugares sombreados, en zonas prevalentemente campestres. Los primeros ejemplares de esta flor, brotados a partir del último tramo invernal, alegran, junto con las velloritas (cfr. “Se aroma de las gualdas velloritas” [858] en la primera versión), el “campo” que inspira el título de la pieza originaria. Se aprecia en este poema la mención de otra flor campestre, la vellorita (también conocida como “margarita menor”, “margarita de los prados” o “margarita común”), cuya temprana floración desde mediados de invierno se debe a que el frío invernal es indispensable para su crecimiento. Téngase en cuenta que, a diferencia de las cuatro veces en las que se nombra la margarita (mayor) en el corpus machadiano, la vellorita, flor consagrada a Ostara, la divinidad germánica de la primavera, aparece en este único caso, y precisamente relacionada con “el renacer de la naturaleza en primavera como correlato del estado de ánimo de la voz poética” (Alegre, 1990: 360):

Sueño florido lleva el manso viento;
bulle la savia joven en las nuevas ramas;
tiemblan alas y frondas,
y la mirada sagital del águila
no encuentra presa..., trema el campo en sueños,
vibra el sol como un arpa (457).

La “savia joven” del poema es la misma que devuelve la vida también a la vegetación de la “florida loma” (484) y del “campo recién florido y verde” (485) de la pieza LXXXIV, donde el puntillismo impresionista de Machado va alternando las manchas azules de unas flores sin especificar con las blancas de unas margaritas, cuyos pétalos dispensan profecías de amor desde la Edad Media:

Campo recién florido y verde, ¡quién pudiera
soñar aún largo tiempo en esas pequeñitas
corolas azuladas que manchan la pradera,
y en esas diminutas primeras margaritas! (457)

La primavera incipiente oculta siempre, sin embargo, también la otra cara de la moneda machadiana: la duda, el temor al fracaso, el presagio del final de la pasión. Es lo que se trasluce en los versos de esta pieza, cuyo originario título “Presentimientos” sugiere que los tímidos ejemplares de las margaritas son símbolo de la explosión de la vida y a la vez del cercano fin de esta. Una primavera personificada, reminiscencia de la Diana del citado poema XLII, vuelve a dar un toque de luz a la cinérea tierra de los “Campos de Soria”, embellecidos con unas “diminutas margaritas blancas” (512); acompañadas del mismo calificativo empleado en el anterior poema, estas se presentan, de acuerdo con su etimología griega, como perlas entre los hilos de hierba. Su presencia se explica si se tiene en cuenta que, recién llegado a Soria, el poeta ya “llevaba tanta primavera en los ojos, que reculando todo el temario clásico y seco, todo el pardo y el gris del tópico acromatismo de Castilla, la tierra se le llenó de flores” (Pemán, 1952: 172). Asociados a la esfera semántica de la inocencia y de la pureza, estos ejemplares pratenses tienen el cándido color de la infancia, encarnada por la niña que corre entre margaritas. La escena, que preconiza los “días azules” y el “sol de la infancia” (836), introduce en pleno invierno una nota de esperanza, entroncando, en línea con la interpretación de Kevin Krogh (2001: 63), con “el sueño alegre de infantil Arcadia” de la segunda parte:

La niña piensa que en los verdes prados

ha de correr con otras doncellitas
en los días azules y dorados,
cuando crecen las blancas margaritas (514).

De acuerdo con la ciclicidad típica de su poesía, Machado describe a la niña mientras sueña, desde el invierno de la última parte de la secuencia, con la llegada de la primavera retratada en la primera estrofa, siendo las margaritas, que ya empiezan a brotar hacia finales de invierno, el hilo conductor entre las dos secciones, como puntualiza Francisco Caudet:

[...] hay en este final de la estrofa V una reflexión sobre el tiempo, sobre la brevedad de la vida, sobre el *tempus irreparabile fugit*. El extraordinario heptasílabo de la estrofa I: “la primavera pasa”, seguido de los dos endecasílabos: “dejando entre las hierbas olorosas / sus diminutas margaritas blancas”, sugiere la idea de que ese tránsito trae vida —vida y poesía—. [...] La niña —¿la nieta o... el recuerdo de la niña que fue la abuela?— piensa “en los verdes prados”, en la primavera de la estrofa I. Tiempo circular para una eterna naturaleza. Tiempo circular también para el hombre, pero siempre con cambio de protagonistas. Y ese dolor, el dolor de los viejos, a quienes ni siquiera queda —como al poeta— el consuelo de ver la poesía de la naturaleza; es decir, el consuelo de entender sus signos, de consolarse con ese destino que narra la naturaleza a través del lenguaje de las estaciones, de la sucesión de las estaciones, ese eterno estar mostrando-repitiendo que todo cuanto nace, muere (en Machado, 1999: 167).

Adquieren las margaritas, en cambio, un cariz sociopolítico en la interpretación de Predmore, cuya lectura las asocia simbólicamente con la visión optimista de la España del futuro, representada por la imagen de la niña que corre entre las flores, frente a “la condición dura y trágica de la vida campesina en medio del invierno” (1981: 151).

Las margaritas tampoco faltan en la famosa “elegía sin rastro de autopiedad” (Gullón, 1970: 124) dirigida a Palacio, cuyos versos, impregnados de temporalidad por virtud de la oscilación entre los adverbios *aún* y *ya*, retratan la llegada de la “tan bella y dulce” (549) primavera soriana, anunciada por las “blancas margaritas” brotadas “entre la fina hierba” (550). Desarrollado entre una serie de afirmaciones y de interrogaciones retóricas, el soliloquio machadiano supone, bajo la forma dramatizada del diálogo con el amigo ausente, que “tarde o temprano han de florecer zarzas, margaritas y ciruelos” (Guillén, 1979: 457) también en la fría meseta. A pesar de la aparente objetividad de la descripción, el imaginario botánico, construido según una escala que va restringiendo el campo de visión desde un marco paisajístico más general hasta enfocar hierbas y flores concretas, oculta una serie de asociaciones simbólicas, como explica Senabre a propósito

de las margaritas: “En un contexto dominado por el color blanco y por la mención de los montes aún nevados, la referencia a las ‘blancas margaritas’ prolonga la nota de pureza del paisaje” (1999: 282).

Con esa idea de pureza, evocada con el mismo cromatismo y vinculada a la memoria de su esposa, se relaciona también la margarita florecida en el soneto del cancionero martiniano titulado “Primaveral”: ¿Por ti se ha puesto el campo ese atavío / de joven, oh invisible compañera? / [...] ¿Y esa primera blanca margarita?” (675). Don Antonio dirige la pregunta relativa a la temprana aparición de la nívea margarita a Leonor, presentada como una moderna Perséfone que, regresada a la vida con la resurrección del paisaje en primavera, transmite al marido el “doble latido” (ibíd.) de su mano, lejano eco del “latido de la mano buena” (486) de la madre.

Además de la flor que deshojan los enamorados para averiguar si su amor es correspondido, el rebrote vegetal incluye, en el citado poema epistolar a Palacio, también alguna violeta superviviente: “¿Quedan violetas?” (550). En la misma época en la que va empezando la floración de margaritas y ciruelos, el naturalista Machado sabe que ya las violetas, cuya existencia efímera recuerda la de su esposa, han debido de finalizar su ciclo. Gracias a una “técnica de suaves contrastes, que contraponen las humildes violetas agonizantes a los ciruelos en flor” (Guillén, 1979: 468), donde vida y muerte llegan a fundirse en el mismo verso, se resalta la floración precoz de una de las mejores candidatas para anunciar la llegada de la primavera, como explica Alfonso Sancho Sáez:

Tan bella, tan dulce y —aunque el poeta no lo diga— tan frágil. No en vano, la última flor por la que pregunta el poeta es la violeta. [...] No me parece abusivo pensar que la violeta, de belleza humilde, de perfume sutil, de vida efímera, es el símbolo de la primavera soriana y es, también, la flor que simboliza la frágil belleza de Leonor y que todas las preguntas del poema se condensan en este tembloroso “¿Quedan violetas?” (1990: 153-154)

A su vez Ricardo Senabre señala cómo el verbo empleado para preguntar sobre el estado de las violetas (“¿Quedan?”) en realidad “no se refiere a la simple aparición o existencia del objeto, sino a su rápida extinción, porque la violeta, en efecto, es una flor temprana y delicada que desaparece también muy pronto (como la esposa frágil fallecida a edad temprana)” (2013: 242). La antítesis establecida entre la vitalidad de los ciruelos en flor y la decrepitud de las últimas violetas —cuya referencia luctuosa entronca con la tercera égloga de Garcilaso (“antes de tiempo y casi en flor cortada”) y con “la viola truncada” de Góngora (cfr. Hedo Serrano, 2008: 118)— recuerda el contraste, en la

tercera de las “Canciones a Guiomar” (728), entre el color luminoso del limón (símbolo de la alegría que le transmiten los recuerdos de la amada) y la tonalidad oscura de la violeta (nostalgia por la distancia forzosa de ella).

La análoga oposición entre el frutal fecundo y la flor agostada se reitera también en el caso del acusativo griego de “Rosa de fuego” (“verde el almendro y mustia la violeta” [677]). Desde el más hondo arrepentimiento por no vivirla en su juventud, el poeta anima a los amantes a mantener encendida la llama de la pasión y disfrutar plenamente de la “mutua primavera” (677) del amor, antes de que broten las primeras flores del almendro y se marchite la violeta. El aspecto mustio de esta evoca “la derrota de la humilde, pudorosa flor”, ya que “triunfa en ‘Rosa de fuego’ todo lo atrevido y audaz, parece lo tímido y decaído” (Fernández Moreno, 1973: 441). Distinta es, en cambio, la interpretación de Ricardo Benavides, cuya investigación fonológica resalta cómo el término “violeta” encuentra su eco en el adjetivo “completa”. Este modificador, referido a “la tarde del amor”, aproximaría la flor mustia “al campo de la plenitud, de la consumación”, a la vez que lo alejaría “de la órbita de lo melancólico, de lo marchito a que de derecho pertenece” (1977: 38).

5.2.2. *Amapolas: la seducción fatal*

*Novia del campo, amapola
que estás abierta en el trigo;
amapolita, amapola,
¿te quieres casar conmigo?*

*Amapola del camino,
roja como un corazón,
yo te haré cantar al son
de la rueda del molino;
yo te haré cantar, y al son
de la rueda dolorida,
te abriré mi corazón,
¡amapola de mi vida!*

Juan Ramón Jiménez,
Pastorales (1911)

Una de las flores campestres más admiradas por su espectacular belleza y el rojo vivo de sus pétalos, razón asimismo de su recurrencia en el arte impresionista, es la amapola, que,

como ya hemos señalado en los anteriores capítulos, Machado describe como una planta herbácea nociva para los cereales. Sin embargo, la decisión de incluirla en la gama floral se basa en el imaginario tradicional, al que el poeta se remite cuando, en el séptimo de los “Apuntes para una geografía emotiva de España”, alude al encanto y a la seducción mortal ejercidos por una amapola silvestre. Los versos rotundos y perfectamente acabados con puntos finales, que evocan su delicada corola carmesí y la silueta esbelta de su tallo, la presentan bajo el aspecto de una mítica mujer guerrera:

Tiene una boca de fuego
y una cintura de azogue.
Nadie la bese.
Nadie la toque.
Cuando el látigo del viento
suenan en el campo: ¡amapola!
(como llama que se apaga
o beso que no se logra)
su nombre pasa y se olvida.
Por eso nadie la nombra.
[...]
con esta luna de la madrugada,
¡amazona gentil del campo frío!... (717)

El breve ciclo de vida de la papaverácea —asociada a lo efímero y pasajero del amor—, así como sus efectos dañinos para los sembrados, son datos que se destacan ya a partir de *Soledades*. Podemos recordar el diálogo entablado con la amada en el poema XXXIII, donde los pétalos de “la amapola marchita” (449), símbolo del ardor erótico juvenil, quedan carbonizados bajo el inmisericorde sol del verano, estación que en Machado siempre conlleva connotaciones luctuosas. El diálogo ficticio se vertebra alrededor de cuatro preguntas que, destinadas a no recibir respuesta, son indispensables para activar el proceso de rememoración, desarrollado entre dudas, reflexiones, pausas y tomas de aliento en forma de puntos suspensivos. A través de esta múltiple interrogación, “Machado sitúa en la duración de la poesía el sentimiento de lo cíclico-trágico del tiempo de la naturaleza, y ata en la unidad de la poesía los juncos amarillos, la amapola negra y el sol roto” (Bartra, 1999: 50). Pese a que la presencia de la pregunta (“¿Mi amor?”) parezca una pista bastante fiable a la hora de desvelar la clave de lectura del texto, no faltan otras interpretaciones como la de Ramon de Zubiría, cuya propuesta sostiene que “los juncos, la amapola y el sol yerto podrían ser considerados como símbolos de otra cosa: el cansancio de la vida, el esfuerzo inútil, por ejemplo” (1973: 155).

Si dejamos de lado este caso puntual, donde la describe como agostada, Machado suele resaltar los aspectos más vivo y llamativo de la flor: el rojo vistoso de sus pétalos, color a partir del cual se elabora el símil empleado para describir las caras sonrojadas de unos “hombres tan finos, tan discretos” que aparecen “coloraditos cual amapolas” (780). La comparación entre la tonalidad grana de la flor y la tez rojiza se reitera, con una estructura análoga y con la sola sustitución de la preposición, en la sexta de las “Canciones del alto Duero”. Las orillas del río, desprovistas de las evocaciones fúnebres habituales, constituyen el escenario de esparcimiento y diversión de las mozas, destinatarias de los versos que recrean la fiesta tradicional de “Las Bailas”, uno de los actos más característicos de los Sanjuanés sorianos:

A la orilla del Duero,
lindas peonzas,
bailad, coloraditas
como amapolas.
¡Ay, garabí!...
Bailad, suene la flauta
y el tamboril (626).

La flor que sedujo el ojo de Monet —lo recuerda Machado una y otra vez— oculta tras la alegre nota cromática su faceta más pernicioso para las plantaciones de cereales, por lo cual se ofrece como ambivalente símbolo de la pasión amorosa, en que la amapola y el grano compiten en el mismo terreno. En la versión en prosa de “La tierra de Alvargonzález” se vuelve a confirmar su clasificación entre las hierbas arvenses, cuando el autor la escoge para infestar los campos de grano, es decir, la fuente principal de sustento para los asesinos y sus familias: “Entre los trigos había más amapolas y hierbajos que rubias espigas” (768). Las del rico agricultor son tierras tistes, es más, son “tan tristes que tienen alma” (536), puesto que, de acuerdo con Carlos Cid Priego, “son algo más que geología, son casi humanas, piensan, sienten como un anciano decrepito medita sobre las miserias de su cuerpo y las añoranzas de los recuerdos” (1996: 47). La sangre de estas tierras humanizadas corre por las venas de sus amapolas, cuyo simbolismo de dolor y muerte gravita alrededor del adjetivo que las acompaña en el fragmento correspondiente del romance (“sangrientas”). La ambivalente referencia al color grana de sus pétalos, por un lado, y a la sangre derramada por el parricidio, por otro, juega a la vez con la doble metáfora de los efectos nocivos ejercidos sobre las gramíneas. La faceta parásita de la amapola, que se alimenta robando los nutrientes a trigo, avena y centeno, vuelve a

destacarse finalmente en el romance segoviano titulado “Canción de despedida”, donde se encuentran amapolas por los campos de centeno (796).

5.3. Plantas arbustivas y hierbas arvenses: la vida se abre paso entre la muerte

Objeto de análisis de esta sección son los ejemplares vinculados a la idea de la naturaleza capaz de resurgir incluso en los lugares inhóspitos, rocosos y empinados, además de elaborar estrategias de supervivencia a costa de otras especies con las que compiten. En la primera categoría se incluyen los arbustos más habituales de los páramos castellanos, que, dotados de largas ramas y frutos con aspecto de pequeña baya, levantan una “eficaz barrera contra la erosión y desertización” (Herrero Uceda, 2008: 209); en la segunda, en cambio, hallan cabida las malas hierbas, casi todas ellas dañinas para los sembrados.

5.3.1. *Los arbustos silvestres*

*¡Alma lisiada, negra arrepentida,
arde como el zarzal ardió en la cumbre!
¡espina del dolor, rasga mi vida*

*en una herida de encendida lumbre!
¡dolor, eres la clara amanecida,
y pan sacramental es tu acedumbre!*

Ramón del Valle-Inclán
El pasajero. Claves líricas (1920)

Entre los arbustos espinosos de la sierra destaca, debido al alto índice de aparición, la zarza, que, pese a ser conocida principalmente por su fruto silvestre comestible, de sabor dulce y con pequeños matices ácidos (la mora o zarzamora), se describe generalmente en plena floración, con las blancas manchas de sus pétalos pincelando las dehesas y valles primaverales. Una alusión a la tonalidad de sus flores puede apreciarse justo en los eneasílabos segovianos que acabamos de citar, compuestos como una despedida al “buen amigo” Eduardo, su compañero de pensión en la capital del Eresma:

Como se marcha el buen amigo,
y el melancólico bordón
pulsando Recuerdo en su guitarra,
cantad conmigo esta canción
¡Torres de Segovia,
cigüeñas al sol!
Eduardo va de camino
por esos campos de Dios.
En los centenos, amapolas,
en los zarzales blanca flor (796).

Al igual que en estos versos, la zarza aparece evocada, en la mayoría de los casos, con su espinoso ramaje florido, símbolo de la regeneración primaveral y de la esperanza en la resurrección de Leonor. De hecho, en un solo caso aislado el poeta alude a sus pequeñas drupas moradas, que, combinadas con las setas —de las que también hay una única mención en el corpus machadiano—, llaman la atención de un carbonero. Acostumbrado a la vida dura en los montes, donde se queda a dormir para elaborar carbón vegetal con la madera recogida, este trabajador es el único que tiene en cuenta el valor utilitario de las moras y de las setas, igual que sucede en la análoga descripción que Xon de Ros (2015: 84) detecta en un fragmento de los *Paisajes* de Unamuno¹²⁵. En las antípodas del pueblo inculto y sencillo —descrito con una nota algo despectiva, no frecuente en Machado— se sitúan las figuras del poeta y del sabio, extasiados ante la belleza del campo, en unos versos que merecen recordarse:

Poned sobre los campos
un carbonero, un sabio y un poeta.
Veréis cómo el poeta admira y calla,
el sabio mira y piensa...
Seguramente, el carbonero busca
las moras o las setas (574).

A pesar de que ninguno de los tres pueda eludir el lazo fatal con la madre naturaleza, solo el pensador y el artista logran dignificar la vegetación y encontrar en ella la mejor materia para sus creaciones: por un lado, el poeta la mira para alimentar sus ilusiones y despertar sus recuerdos, en suma, para emocionarse; por otro, el filósofo escéptico la observa para poner en discusión todo lo que se presenta ante sus ojos.

¹²⁵ La autora cita en su monografía dedicada a los paisajes machadianos el fragmento unamuniano: “En el labriego que mira con amor a su terruño duerme ese sentimiento, sofocado en gran parte por los cuidados y ansiones que le inspira la fuente de su natural sustento, pero no se muestra al mismo que lo abriga, como lo hace en el poeta, que, libre de la pesadilla económica en tal respecto, contempla al campo como lo contempla un hijo, y no un esclavo, bajo la apariencia de dueño de la tierra” (en Ros, 2015: 85).

A la absoluta ausencia de referencias a la zarza en ambas ediciones del primer poemario machadiano se contraponen la considerable presencia de esta, como es de esperar tratándose de una especie que tiene su hábitat en los ambientes campestres, en muchos versos de *Campos de Castilla*. Unos ejemplares de ella se recogen en las redondillas de la estampa soriana que, bajo el título de “Amanecer de otoño” (508), concede al paisaje la función de *ergon* (y no de *parergon* como en la tradición pastoril), como hace notar Xon de Ros (2015: 92). Este lienzo lírico va dedicado al pintor cordobés Julio Romero de Torres, lo que justifica su estrecha relación con el ámbito pictórico y demuestra la habilidad machadiana para ofrecer al lector “verdaderos paisajes pintados con palabras” (Cid Priego, 1996: 47). En este “amanecer” (momento del día asociado con el silencio y el recogimiento) de “otoño” (la estación de transición entre la alegría colorista del verano y el gris letargo del invierno), el hablante lírico sintoniza sus cuerdas anímicas con la naturaleza retratada, como explica Yvan Lissorgues: “Entonces parece que la belleza de la naturaleza supera el arte. ¡Bendita ilusión! porque el matrimonio con las cosas solo se conquista acariciando las palabras. ¡Bendita poesía!” (1999: 224). La carretera va serpeando y se aleja hasta desaparecer del campo de observación, ahí donde los sombríos peñascos refuerzan el sentimiento disfórico ya preparado con la alusión a la estación otoñal; por último, la sencillez de la pradera resulta intensificada por la selección de tres especies arbustivas conectadas por asíndeton. Estas plantas se recogen en un único octosílabo (“Zarzas, malezas, jarales”), enlazado con el anterior (“donde pacen negros toros”) hasta formar un único hexadecasílabo, del que resulta gráficamente separado apenas por un punto. Este cambio métrico contribuye a ensanchar la visión del paisaje, que se va literalmente abriendo ante la mirada del lector/espectador, absorto en contemplar cómo las primeras luces del alba van cayendo sobre la carretera paralela a la orilla del Duero y sobre los prados, que dan de pastar a los toros maleza y varias hierbas selváticas. Xon de Ros (2015: 92-94) resalta los rasgos pictóricos de este poema, que considera fiel reflejo del lema horaciano *ut pictura poesis*, a la vez que hace hincapié en la habilidad con que Machado suaviza la transición de una estrofa a la siguiente gracias al prolongado eco del mismo sonido, como en el caso de “jarales” y “mojada” (“Zarzas, malezas, jarales. / Está la tierra mojada”). Al mismo tiempo observa el uso de la técnica impresionista en los cambios de luz y sus efectos en la percepción del paisaje, así como en el escaso empleo de verbos; entre estos, además, predominan los participios y gerundios, que son los que mejor transmiten la idea de tomar notas o trazar un boceto. En medio de este paisaje de humilde hermosura figuran dos tipos de arbustos espinosos,

ambos de blanca flor y situados generalmente al borde de los caminos o entre rocas: por un lado, las citadas zarzas, cuya etimología prerromana tiene probablemente las mismas raíces que el vocablo catalán *xarxa* (“red”), debido al enmarañamiento de sus ramas (cfr. Herrero Uceda, 2008: 210); por otro, las jaras, que, como sugiere su procedencia del vocablo árabe correspondiente a “mata”, se caracterizan por una densa ramificación y la resina intensamente olorosa, a la que deben su aspecto brillante y la fácil adhesión a la ropa. Es habitual ver las flores de estos arbustos en los bosques de encinas o robles xerófitos, lo que explica la frecuente presencia de “los jarales / blancos de primavera” (657) en las laderas de la sierra guadarrameña, donde forman espesos matorrales.

Los toros que pastaban la hierba entre las zarzas y los jarales de “Amanecer de otoño” son reemplazados, en el segundo cuarteto del poema CII, por las ovejas merinas que pacen en las “Orillas del Duero”, cuya gama arbustiva incluye una vez más las zarzas y los terrenos poblados de jaras (499). Los blancos pétalos de ambos arbustos brotados entre las rocas, cuya reiteración (“Y otra vez roca y roca...”) refuerza la yerma monotonía del paisaje, abren un pequeño halo de luz y de esperanza en medio de la inhóspita provincia castellana. En aquella tierra agonizante, sobre la cual proyecta el poeta la “agria melancolía” de sus “sombrias soledades” (ibíd.), y a la que quiere “como se quiere a una madre vieja, enferma y fea” (Cid Priego, 1996: 49), crece también otro género de arbustos espinosos: los cambrones, más comúnmente conocidos como “espinas santas”, sintagma que traduce la nomenclatura latina de *Paliurus spina-christii*, inspirada en su parecido con las espinas de la corona de Cristo. Esta especie perfectamente adaptada a las zonas semiáridas echa raíces también en el terreno de la *Castilla* azorinesca, pudiendo apreciarse en los versos machadianos que la mencionan, a veces, con la maleza como en el caso anterior (591); otras, van de la mano de los campos de trigo que se alternan con los barbechos, es decir, las tierras labrantías dejadas sin sembrar —para que estas puedan descansar— durante uno o dos años. Las ramas de las cambronerías componen también, otra vez en combinación con la maleza, pero también con un nuevo arbusto xerófito (la estepa), el ingrato paisaje anímico de “Un loco”, quien encarna el estado de desesperación del poeta tras la muerte de Leonor (505).

Más que por sus flores parecidas a las de las rosas selváticas, Machado suele evocar la estepa, muy frecuente tanto en los matorrales como al lado de encinares y pinares, por su denso ramaje, que se emplea para hacer fuego en el sueño profético de Alvargonzález. Mientras un corvo negro, claro presagio de muerte, salta entre los dos hermanos mayores, la madre pide a sus hijos subir al monte a recolectar leña, para poder

hacer “una buena llama” gracias a “un brazado de estepas” (519); en la correspondiente parte en prosa, a diferencia del romance, se nombra también la otra especie de cistácea, la jara: “Los mayores de Alvargonzález vuelven del monte con la tarde, cargados de estepas. La madre enciende el candil y el mayor arroja astillas y jaras sobre el tronco de roble, y quiere hacer el fuego en el hogar” (766). La expresión genérica de “leña” (“—Padre, la hoguera no prende; está la leña mojada” [ibíd.]) se sustituye en el poema con la variante arbustiva específica de la jara negra. Cuando Miguel consigue encender sus ramas, se gana los elogios del padre y la envidia de los hermanos, empeñados en atribuir la propia ineptitud al estado mojado de la estepa:

Sobre el lar de Alvargonzález
está la leña apilada;
el mayor quiere encenderla,
pero no brota la llama.
—Padre, la hoguera no prende,
está la estepa mojada.
[...]
Acude el menor, y enciende,
bajo la negra campana
de la cocina, una hoguera
que alumbra toda la casa (520).

La misma función desempeñan las estepas que, en los versos de “El Dios ibero”, el poeta pide recolectar en una “floresta umbría”, para prender con su “leña verde” la llama de “los nuevos lares” (498) de la tierra castellana; de esa tierra que, pese a estar poblada por una gran cantidad de hierbas silvestres y arbustos densamente ramificados, Machado ama, en línea con la “visión paradójica” a la que alude el título del ensayo de Carlos Beceiro¹²⁶, más allá de toda razón plausible, incluso del dolor que esta le provoca.

Puesto que sus delicadas flores pueden abrirse paso entre elementos pétreos y áridas planicies, los cambrones, los jarales y las zarzas se asocian generalmente a la resurrección tanto de la naturaleza como de Leonor. La cuarta de las “Canciones” de 1920 presenta los zarzales en flor como los místicos nuncios de una primavera que, según sugiere la canción inmediatamente anterior, “nadie sabe cómo ha sido”:

La primavera ha venido.
¡Aleluyas blancas

¹²⁶ Beceiro deja claro, a la hora de analizar los versos de “Orillas del Duero”, que la aspereza de Castilla no impide que Machado ame intensamente esta tierra, “en la suprema paradoja del amor que nos obligara a querer entrañadamente a la mujer que, racionalmente, no podría satisfacernos” (1958: 139).

de los zarzales floridos! (620)

Como exultante canto de alabanza al Creador, entonado por los zarzales para celebrar la llegada de la bella estación, son leídos los *candidi distici* (“cándidos dísticos”) en la traducción italiana de Macrì (en Machado, 1994: 579). Carlos López Bustos, en cambio, sostiene que Machado menciona aquí la flor campanulada de la aleluya, relacionada con el período pascual al que debe su nombre: “La aleluya *Oxalis acetosella* es una humilde hierba de la familia *Oxilidáceas*, que crece en la seroja en bosques y jardines. Florece hacia Pascua de Resurrección, de donde le viene el nombre, y sus blancas flores son uno de tantos anuncios de la primavera” (1994: 93-94).

El hábitat preferido de los zarzales se viene a confirmar en la “infantil Arcadia” de los “Campos de Soria”, donde esta especie, con un sintagma similar a los “zarzales floridos” de la canción recién citada, se connota con la otra variante del participio adjetival que refiere la floración: “y en las quiebras de valles y barrancas / blanquean los zarzales florecidos” (512).

Estos arbustos aparecen en el culmen de su floración también en las ocho menciones restantes de *Campos de Castilla*, con la única excepción de “las marchitas zarzas” (536) brotadas, como reflejo paisajístico del asesinato de Alvargonzález, a los pies del extenso pinar de Vinuesa. En las páginas del largo romance vemos, por un lado, sus pétalos abrirse junto a los de los ciruelos, la otra rosácea de blanca flor: “ya están las zarzas floridas / y los ciruelos blanquean” (523); por otro, contemplamos a los padres de Alvargonzález mirar con orgullo, bajo el terso cielo de mayo, el huerto florido, la cigüeña que enseña a volar a sus pequeños y “los zarzales” que “blanquean” (534). Las cigüeñas de vuelta a sus nidos y los zarzales en flor constituyen un binomio vinculado al recuerdo eternamente primaveral de Leonor y de la capital del Duero, como revelan los alejandrinos del poema que, escrito cuando el poeta ya está instalado en “el sedante pueblecito” (Machado, 2009: 102) andaluz, se abre con una exclamación evocativa (“¡Oh, Soria”) y se cierra con una triste despedida (“Adiós, tierra de Soria; / [...] mi corazón te lleva”). El paisaje *objetivo* de la vega del Guadalquivir, contemplado desde el tren (“cuando miro”), queda reemplazado por el paisaje *subjetivo* del Duero, recreado a través del ensueño (“sueño”) o de la imaginación (“pienso”). Ahí donde los huertos del sur se describen como repletos de jazmines, azucenas y perfumados naranjales, el inhóspito mosaico soriano resulta compuesto de dispersos huertecillos y de arbustos espinosos con ramas curvadas. Las flores de la zarza, supone Machado con el empleo del futuro

hipotético, ya deben de estar haciéndose hueco entre las roquedas, a la vez que la trashumancia estará llevando los rebaños hacia zonas de pasto más elevadas:

Tendrán los campanarios de Soria sus cigüeñas,
y la roqueda parda más de un zarzal en flor;
ya los rebaños blancos, por entre grises peñas,
hacia los altos prados conducirá el pastor (543).

Símbolo de “la fuerza indómita de la Naturaleza” (Herrero Uceda, 2008: 211) y del triunfo sobre la muerte, la planta de Osiris se renueva, al igual que el mito del dios egipcio, cada año. Más allá de la precariedad de la existencia y de la finitud mortal, las flores de la zarza seguirán tejiendo su nívea alfombra sobre un campo que, en los versos del poema CXXIV, se torna joven, recobrando la vitalidad de los años cuando la vida aún “no pesa”:

Con el ciruelo en flor y el campo verde,
con el glauco vapor de la ribera,
en torno de las ramas,
con las primeras zarzas que blanquean,
con este dulce soplo
que triunfa de la muerte y de la piedra,
esta amargura que me ahoga fluye
en esperanza de Ella... (548)

En estos versos, compuestos durante los primeros meses de la estancia baezana, la “amargura” por la pérdida de su mujer se va convirtiendo a ratos en la “esperanza” de recuperarla, lo que viene a confirmar la simbología de regeneración de los zarzales. En el soneto “Los sueños dialogados”, cuya interlocutora es la Leonor resucitada gracias al milagro de la palabra poética (“mi palabra evoca”), la fuerza de la vida irrumpe, bajo el aspecto de una zarza florida, en medio de la yerma topografía:

¡Como en el alto llano tu figura
se me aparece!... Mi palabra evoca
el prado verde y la árida llanura,
la zarza en flor, la cenicienta roca (661).

El poeta tampoco se olvida de preguntar al amigo Palacio, en una especie de reformulación del tópico clásico del *ubi sunt* (cfr. Vila-Belda, 2004: 67) y con el mismo participio empleado en los “Campos de Soria” (“los zarzales florecidos” [512]), si “hay

zarzas florecidas / entre las grises peñas” (550), a sabiendas de que estas serían las únicas capaces de sobrevivir en medio de un paisaje rocoso. En una confesión epistolar marcada por el *crescendo* de una “escala matemáticamente musical” (Bo, 1949: 531), Machado expresa su deseo de que la primavera soriana realice “el milagro de que las flores frágiles resuciten de entre los ásperos espinos de las zarzas” (Senabre, 1999: 282). José Hedo Serrano hace una puntualización acerca del género y familia de adscripción de estos arbustos, a los que clasifica como endrinos (*prunus spinosa*), ya que las zarzas (*rubus fruticosus*) florecen a partir del mes de junio (o incluso más tarde) en los fríos paramos sorianos. Al margen de esta aclaración, él también viene a confirmar la asociación de las zarzas con la idea de “renacimiento y vida [...] en espera de la resurrección de Leonor, enterrada en el alto Espino [...]” (2008: 118), interpretación respaldada por Senabre:

Al recuerdo amoroso se une el chopo... pero también la “zarza en flor”. Si Machado asocia en esta composición mortuoria la figura de Leonor y la zarza florecida es por una razón descifrable en vista de los textos aducidos. La primavera logra que primero del espino brote la flor. Pero el *Espino* es también el nombre del cementerio donde se halla enterrada Leonor, como se hace patente en los últimos versos de la composición “A José María Palacio”. El paralelismo aparece ahora con claridad: junto a esa resurrección real de la naturaleza se insinúa la resurrección soñada de la esposa muerta, flor blanca —pura— enterrada en el Espino. La idea de la primavera como resurrección, como batalla ganada contra la muerte, aparece otras veces en Machado, sobre todo en las composiciones *in morte* de Leonor implícita o abiertamente asociada a la figura de la esposa recordada (1999: 283).

Se puede observar, por tanto, la ecuación entre la refluoración de la naturaleza y el regreso a la vida de Leonor, representada por la flor blanca que yace en el Espino, nombre sobre el cual gravita la ambivalencia semántica entre el arbusto y el camposanto soriano, como vuelve a confirmar el crítico casi quince años después: “[...] si la primavera produce el milagro de que una flor blanca (pura) surja del espino, ¿no es acaso posible que otra flor, también delicada y pura, renazca del ‘Espino?’” (2013: 241). Esto justifica la inclusión del espino —conocido popularmente como espino blanco— en el presente apartado, como corolario de la simbología de los zarzales. La clasificación que hemos llevado a cabo halla su razón de ser no tanto en las ramas espinosas y en las flores blancas de esta especie, ambos elementos compartidos con las zarzas —pero también con las jaras y otros arbustos silvestres—, sino en el significado de vida eterna atribuido a esta especie. La página más triste de las memorias machadianas, inspirada en el recuerdo del paisaje soriano iluminado por los rayos amarillos de la luna subiendo tras el monte de Santa

Ana, evoca el cementerio adjunto a la iglesia de Nuestra Señora del Espino, cuyas noches interminables marca el luctuoso sonido del río:

El río despierta.
En el aire oscuro,
solo el río suena
¡Oh canción amarga
del agua en la piedra!
...Hacia el alto Espino,
bajo las estrellas.
Solo suena el río
al fondo del valle,
bajo el alto Espino (618).

Estos versos, anotados en *Los complementarios* en enero de 1913, contienen una referencia directa (confirmada por la mayúscula) al nombre del camposanto donde, año tras año, los amantes de la poesía machadiana siguen llevando ramos de flores para depositarlos, tal y como pedía nuestro poeta a Palacio, sobre la tumba de Leonor.

El arbusto que el folclore gaélico asocia con las hadas ya emprende su trayectoria en las páginas de *Soledades*, donde se presenta como un inesperado milagro de la naturaleza:

En la desnuda tierra del camino
la hora florida brota,
espino solitario,
del valle humilde en la revuelta umbrosa (444).

El agradable efluvio del espino se describe con la vaguedad propia de la técnica impresionista, a la que contribuye el empleo de participios presentes y adjetivos pospuestos a los nombres (cfr. Ros, 2015: 86). Retratado en una actitud silenciosa y meditabunda, este arbusto florido encarna al poeta mismo, con el oleaje de sus “viejos mares” (445) en calma, ya dormido sobre las orillas de un alma temporalmente en paz. Al compás del salmo tembloroso que invoca al *Deus absconditus*, en la “bendita soledad” (ibíd.) del campo se difunde la delicada fragancia procedente de las inflorescencias del espino, reunidas en corimbos de pequeñas flores de un blanco intenso. Capaz de diferenciarlo de las zarzas por los numerosos estambres rojizos de sus pétalos y las minúsculas bayas similares a una cereza, Machado sabe identificar este arbusto que, tan frecuente en las zonas de peregrinación célticas, inspirará el lienzo titulado “Espinosa en flor” de Beruete.

A pesar de su vinculación con la toponomástica fúnebre, el espino, comúnmente empleado como barrera natural —debido a sus numerosas espinas y al ramaje bien cerrado— para retener al ganado e impedir el paso de personas, vuelve a aparecer como referente botánico concreto en el soneto desarrollado a modo de oración a la Virgen del Pilar (cfr. Marco, 1989: 33). Desde el “rincón de sombra y frío” (817) segoviano, este Dante moderno ofrece a su “Madona” madrileña, con ocasión del día de su Santo, una típica rosa modernista, “acompañada del espino silvestre como un diapasón de la energía de la rosa” (Morales Lomas, 2014: 14):

Perdón, Madona del Pilar, si llego
al par que nuestro amado florentino,
con una mata de serrano espliego,
con una rosa de silvestre espino.
¿Qué otra flor para ti de tu poeta
si no es la flor de la melancolía?
Aquí, sobre los huesos del planeta
pule el sol, hiela el viento, diosa mía,
¡con qué divino acento
me llega a mi rincón de sombra y frío
tu nombre, al acercarme el tibio aliento
de otoño el hondo resonar del río!
Adiós: cerrada mi ventana, siento
junto a mí un corazón... ¿Oyes el mío? (817)

Entre los arbustos silvestres se incluyen también dos especies que, además de no ser malas hierbas *sensu stricto* (como la cizaña, la avena loca, el abrojo, la ortiga, etc.) ni tener un aspecto espinoso (como la zarza, el espino, el cambrón, etc.), se caracterizan ambas por la peculiaridad de su fruto, muy parecido a una legumbre¹²⁷. Estrechamente emparentadas, la retama y la ginesta a menudo tienden a emplearse sinonímicamente, como confirma de hecho la traducción macriniana, que usa para ambas la palabra *ginestra*, término que a cualquier italiano evoca inmediatamente los famosos versos de Giacomo Leopardi dedicados a la “lenta retama” y a sus “frondas fragantes” (1960: 232).

Muy recurrente en las márgenes de caminos y lugares abandonados, la ginesta (también conocida como retama de flor o retama de olor) destaca por su resistencia, gracias a la escasa necesidad de agua, frente a condiciones especialmente hostiles. A la

¹²⁷ Cabe puntualizar que, entre las especies mencionadas por el sevillano, se incluye otra leguminosa, el *haba*, a la que Machado se refiere casi exclusivamente (salvo en un único caso) mencionando el terreno donde se siembra: el habar. Debido a su estrecha relación con los viñedos, olivos, campos de trigo, alcaceles y demás cereales, esta se incluye en el apartado dedicado a los cultivos más habituales de la agricultura mediterránea.

belleza de sus flores amarillas alude Machado en el poema leído durante el banquete celebrado, en 1920, en honor al sexagenario Grandmontagne. Para crear ambigüedad acerca del lugar de procedencia del periodista burgalés que, tras abandonar el “triste rabo de Europa” (653), se mudaría a Buenos Aires, el sevillano escoge uno de los arbustos más característicos de la sierra, con el fin de despertar curiosidad en el lector para que este resuelva la adivinanza sugerida por los pétalos dorados de la ginesta:

Cuenta la historia que un día,
buscando mejor España,
Grandmontagne se partía
de una tierra de montaña,
de una tierra
de agria sierra.
¿Cuál? No sé. ¿La serranía
de Burgos? ¿El Pirineo?
¿Urbión, donde el Duero nace?
Averiguadlo. Yo veo
un prado en que el negro toro
reposa, y la oveja paze
entre ginestas de oro (652).

Machado demuestra saber que, entre los matorrales de esta planta, generalmente ubicados en las áreas de encinares degradados, suele pastar el ganado ovino, razón por la cual la escoge como símbolo de las áreas yermas y montañosas de su patria. Tolerante tanto a las bajas temperaturas invernales como a las sequías estivales, la también conocida en italiano como *ginestra di Spagna* (“ginesta de España”) halla su hábitat más propicio en las zonas áridas de la península, a la cual regresa Grandmontagne para reunirse, en el neurálgico “rompeolas / de las cuarenta y nueve provincias españolas...” (654), con los más destacados nombres de las letras hispanas.

La vinculación de la leguminosa con la meseta quedará aún más patente, a la altura de 1937, en una de las composiciones bélicas dedicada al recuerdo del altiplano soriano desde el exilio valenciano. Entre los fragmentos que componen la visión cordial de la vieja Numancia, cuya recreación ya se anuncia en el encabezado (“El poeta recuerda las tierras de Soria” [822]), halla cabida este arbusto, empleado con un uso parecido, aunque referido al ámbito zoológico, al de la cuarta parte de los “Campos de Soria”. Ahí las ramas de su hermana botánica (la retama) se entretrejan con los juncos para formar la cuna del hijo de unos campesinos, dentro de “una estampa cansina y sacrificada, laboriosa y sufrida, inevitable en los campos sorianos” (Pérez Zalabardo, 1960: 108). En los versos escritos en Rocafort la ginesta constituye, en cambio, el material para la elaboración del

nido de las cigüeñas, cuyo vuelo en forma de ballesta retoma la habitual metáfora del glorioso pasado castellano:

¡Ya su perfil zancudo en el regato,
en el azul el vuelo de ballesta,
o, sobre el ancho nido de ginesta,
en torre, torre y torre, el garabato
de la cigüeña!... En la memoria mía
tu recuerdo a traición ha florecido;
y hoy comienza tu campo empedernido
el sueño verde de la tierra fría (822).

Tomamos contacto por primera vez con esta especie xerófila (también conocida como “retama amarilla”) en “La tarde en el jardín”, donde vemos cómo el poeta, recién salido del mundo íntimo del vergel, se da cuenta de la pérdida del *beatus ille* justo cuando reconoce el “olor agreste” de un “retamar” (749).

La intercambiabilidad de los dos términos con que se designa esta leguminosa se puede corroborar en el cuadro del otoño recreado en la sección “La casa” del largo romance de *Campos de Castilla*. Emigradas a España, según recuerda el refranero popular, a partir del mes de febrero (“Por San Blas, las cigüeñas verás...”), para quedarse en una zona cálida durante la primavera y parte del verano, estas aves migratorias suelen construir sus característicos hogares en las torres y en los campanarios de las iglesias. Las ramas delgadas, flexibles y casi libres de hojas de la retama son las que mejor se prestan para la fabricación de los nidos, progresivamente abandonados conforme va avanzando la estación otoñal:

Las últimas golondrinas,
que no emprendieron la marcha,
morirán, y las cigüeñas
de sus nidos de retamas,
en torres y campanarios,
huyeron (535).

En *Nuevas canciones* también se convoca este arbusto rupestre, cuyas pequeñas flores doradas (“retamas de oro”), reunidas en inflorescencias de racimos densos y situadas en las extremidades de las ramas, aparecen engastadas entre “las rocas de ceniza” (614). Pese al simbolismo de regeneración primaveral, enfatizado por el contraste entre el luminoso color de sus flores y la tonalidad grisácea de las rocas —símbolo de caducidad y decrepitud—, la ginesta nunca llega a perder su estatuto real, gracias a la lograda fusión

entre paisaje real y paisaje interiorizado que lleva el sello machadiano, como apunta Gullón:

“Rocas de ceniza”, “miel del sueño”, “retamas de oro”, “azules flores”, ¿dónde acaba la literalidad y dónde comienza la metáfora? En el blando fluir de la frase única, todo se lee como si los valores fueran idénticos, aceptando sin extrañeza que el sueño produzca miel como del romero nacen florecicas azules. Y la produce, según el poema demuestra existiendo (1970: 102).

En la composición titulada “En tren. Flor de verbasco”, la retama se combina con una hierba officinal como el romero, lo que resalta aún más las funciones medicinales de esta planta, usada antiguamente para aliviar los problemas de salud derivados de un esfuerzo físico como el del Camino de Santiago. Además de su presencia habitual entre las peñas guadarrameñas, este arbusto se menciona aquí probablemente por ser uno de los remedios naturales empleados, al igual que la flor de verbasco del título, para curar las afecciones agudas del aparato respiratorio. Los destinatarios de la composición son los “jóvenes poetas” (656) que acudieron a visitar al maestro, viajando en tren de Segovia a Madrid, entre pinares, jarales y retamares. Situada en el incipit y mencionada sin rivales botánicos que pudieran quitarle protagonismo, la retama ocupaba una posición destacada ya en la primera redacción de la pieza, que, encabezada con el título “Yendo de Madrid a Segovia”, registraba el recorrido inverso del tren:

¡Guadarrama, Guadarrama,
tu retama amarillenta
y tu roca cenicienta
donde el chivo se encarama!
(en Whiston, 2006: 387)

Aparte de estar presente en los versos destinados a Leonor, cuya patología el marido espera que puedan sanar las hierbas silvestres, la ginesta tampoco falta en la tercera canción a Guiomar, donde la planta parece perder su brillo cuando la locomotora se esconde dentro de los túneles del Guadarrama. Cada vez más lejos de la sierra, el tren acaba lanzándose al barranco del infinito (“ya es la mar y el infinito”), donde los dos amantes podrán ser libres para siempre, mientras van quedando en sombra las matas de retama:

Tu poeta

piensa en tí. [...]
Conmigo vienes, Guiomar:
nos sorbe la serranía.
[...]
El tren devora y devora
día y riel. La retama
pasa en sombra; se desdora
el oro del Guadarrama (728).

Pese a no destacar por sus propiedades curativas, la retama se inserta aquí en un contexto análogo al de la pieza de *Nuevas canciones*, puesto que sus matorrales, a los que se debe el áureo cromatismo del monte madrileño, no dejan de llamar la atención del poeta, que, una vez más viajero en el tren, ahora lleva en la mente el recuerdo de su diosa.

La leguminosa hará finalmente una última rápida incursión, como podemos recordar, en los versos dirigidos, “mientras la guerra truena”, a los intelectuales del país que empuña “el martillo y la guadaña” (834), dejando clara la ecuación entre Andalucía, limonero y clavel, por un lado, y Castilla, encina y retama, por otro.

El catálogo de las especies arbustivas sin efectos dañinos en los cultivos se cierra con la madroñera o madroño, que asoma en el séptimo de los “Apuntes” de *Nuevas canciones*, dedicados a los campos de Jaén y de Córdoba. Si bien es el árbol representado, junto al oso que coloca las patas sobre su corteza, en el escudo de la ciudad de Madrid, es habitual divisar varias madroñeras en Sierra Morena, ya que suelen crecer en el sector cordobés de esta:

¡Tus sendas de cabras
y tus madroñeras,
Córdoba serrana! (609)

5.3.2. *Las malas hierbas*

*Yo en mi lecho de abrojos,
tú en tu lecho de rosas y de plumas,
verdad dijo el que dijo que un abismo
media entre mi miseria y tu fortuna.
Mas yo no cambiaría
por tu lecho mi lecho,
pues rosas hay que manchan y emponzoñan,
y abrojos que a través de su aspereza
nos conducen al cielo.*

Tras examinar los arbustos que, densamente ramificados y a menudo espinosos, representan la renovación (o esperanza de recuperación) de la vida con la llegada de cada primavera, en el presente apartado nos ocuparemos de las plantas herbáceas que, pese a compartir muchos rasgos con los ejemplares recién analizados, se singularizan por competir con los cultivos en busca de luz, agua y nutrientes. Todo el conjunto de estas malas hierbas, cuyos efectos nocivos se aprecian ante todo sobre las gramíneas, podría resumirse bajo la definición genérica de *maleza*. Machado emplea algunas veces este término para indicar una mezcla heterogénea de arbustos que enredan sus ramas, como es el caso de la “oscura maleza” (500) que invade las colinas del Pardo. La acepción negativa implícita en la selección del adjetivo se mantiene también en los otros dos casos en los que se nombra el conjunto de especies vegetales indeseadas. Los parajes invadidos por las malas hierbas, cuyo aspecto arisco se transmite con sonidos onomatopéyicos duros y ásperos, se connotan, respectivamente, como “sombríos” (505) y “grises” (508). Si bien incluidas en un marco adusto y poco accesible, aún no hay referencia directa, en ninguno de los fragmentos citados, a la acción destructora de estas plantas sobre los campos de grano, como tampoco se aprecia en la novena sección de “Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela”:

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

—¿Tú eres Caronte, el fúnebre barquero?
Esa barba limosa...
—¿Y tú, bergante?
—Un fúnebre aspirante
de tu negra barcaza a pasajero,
que al lago irrebogable se aproxima (723).

Al surcar las negras aguas de la laguna Estigia, en cuyas orillas brotan unas malas hierbas de lúgubres evocaciones, el barquero infernal guía al lector en un viaje intertextual desde la literatura clásica griega y la medieval italiana hasta la renacentista inglesa, como

se aprecia en la cita de *The Tragedy of Macbeth* contenida en una de las “Coplas” del período bélico:

Sobre la maleza,
las brujas de Macbeth
danzan en corro y gritan:
¡tú serás rey!
 (“thou shalt be king, all hail”!) (831)

Estos versos se inspiran en la famosa profecía de las tres “Hermanas Fatídicas” que, mientras danzan entre la maleza, revelan al barón de Glamis su futura coronación como rey de Escocia tras el asesinato de Duncan, en un marco truculento acentuado por la referencia a la oscura maraña de plantas.

La primera aparición de la maleza como agrupación de hierbas perniciosas para los sembrados (“malezas y jarales”) se encuentra en “Orillas del Duero” (499), si bien la oposición con los dos cereales mencionados apenas unos versos antes en el mismo poema (“centenos y trigales”) todavía no es tan evidente. La asociación antitética con las gramíneas se va estableciendo más claramente en los cuartetos dedicados al libro de Azorín, donde la maleza vuelve a ser la especie antagónica de los trigales, aquí combinados, en lugar del centeno, con los barbechos:

Castilla de grisientos peñascales,
pelados serrijones,
barbechos y trigales,
malezas y cambrones (591).

Machado se refiere a la maleza también cuando emplea, en un fragmento en prosa de la leyenda de Alvargonzález, el término genérico de “malas hierbas” para referirse a las que obstruyen el proceso de cosecha y reducen la eficacia de la fertilización: “Miguel trabajaba de sol a sol. Removió la tierra con el arado, limpióla de malas hierbas, sembró trigo y centeno, y mientras los campos de sus hermanos parecían desmedrados y secos, los suyos se colmaron de rubias y macizas espigas” (770). En la sección del romance titulada “La tierra”, en cambio, es uno de los hijos mayores el que se encarga de extirpar las plantas arvenses que invaden la huerta paterna:

Juan y el indiano aparejan
las dos yuntas de la casa.
Martín se quedó en el huerto

arrancando hierbas malas (537).

Pese a no ser matizadas negativamente con el adjetivo que suele acompañarlas (“malas”), tienen un cariz claramente indeseable las genéricas hierbas que va arrancando, para sanear la huerta del hijo menor, el fantasma del padre asesinado, en una de las visiones inducidas por el estado de embriaguez de los parricidas: “Pero el hombre aquel no volvía la cara. Seguía trabajando en la tierra, cortando ramas o arrancando hierbas” (771). Su función dañina para los sembrados queda resaltada gracias al empleo del sufijo peyorativo en las líneas que describen los cultivos improductivos de los asesinos: “Mas la codicia tiene garras para coger, pero no tiene manos para labrar. Cuando llegó el verano siguiente, la tierra empobrecida parecía fruncir el ceño a sus señores. Entre los trigos había más amapolas y hierbajos que rubias espigas” (768). Combinadas con las amapolas, las especies que compiten con las gramíneas vuelven a aparecer, esta vez en la variante más concreta del “tizón” (527), como el merecido “castigo” infligido a los asesinos, según sugiere el título de la parte correspondiente del romance. Podemos recordar que este hongo negruzco se escoge como símbolo del sufrimiento estéril de la madurez y de la soledad absoluta en el romance LXXXVI:

Eran ayer mis dolores
como gusanos de seda
que iban labrando capullos;
hoy son mariposas negras.
[...]
Hoy son como avenas locas,
o cizaña en sementera,
como tizón en espiga,
como carcoma en madera (486).

Los dolores corroen el huerto del alma al igual que el tizón ataca el grano, pero, como se aprecia en el texto, este no es el único en poner en peligro los cultivos. Machado introduce aquí otra especie muy perniciosa y competitiva: la avena loca que, difícil de diferenciar de la avena común y nacida en medio de sembrados alineados, es capaz de duplicarse en un solo año y causar la pérdida de hasta veinticinco plantas por metro cuadrado. La avena loca también infesta los campos de Alvargonzález, atacados a la vez por la cizaña, la otra temible hierba arvense que causa una especie de embriaguez en quien la consume:

Una mañana de otoño,
cuando los campos se aran,
sobre un otero, que tiene
el cielo de la mañana
por fondo, la parda yunta
de Juan lentamente avanza.
Cardos, lampazos y abrojos,
avena loca y cizaña,
llenán la tierra maldita,
tenaz a pico y a escarda (537).

La infecundidad de los campos es eco de la maldición de la tierra estéril infligida a Caín por Yavé. Crece entre los sembrados el también conocido como “falso trigo”, nombre atribuido, en algunas regiones, a la maleza específica de este cultivo cerealista, siendo las dos plantas tan parecidas que resulta difícil distinguirlas en su primera etapa de desarrollo. Parasitada por un hongo altamente tóxico, la cizaña es muy difícil de extirpar y resulta especialmente peligrosa cuando se mezcla con el trigo. De ahí procede la expresión coloquial de “meter o sembrar cizaña”, cuyos orígenes se remontan a la parábola del buen grano y de la cizaña¹²⁸, metáfora del bien y del mal que coexisten hasta el momento de la cosecha. Este dicho popular se usa para indicar la actitud malintencionada de una persona interesada en crear discordia, como queda reflejado en el empleo metafórico de la mala hierba para aludir a las ambiciones de las nueras de Alvargonzález, tanto en la versión prosística (“Casáronse los mayores, y el buen padre tuvo nueras que antes de darle nietos, le trajeron cizaña” [763]) como en la poética:

Mucha sangre de Caín
tiene la gente labriega,
y en el hogar campesino
armó la envidia pelea.
Casáronse los mayores;
tuvo Alvargonzález nueras,
que le trajeron cizaña
antes que nietos le dieran (518).

¹²⁸ El evangelio de san Mateo cuenta cómo el enemigo de un propietario se aprovecha del sueño del buen hombre, alegoría de Dios, para sembrar en su campo, símbolo del mundo, la cizaña (el mal) en medio del trigo (el bien), sin que nadie pueda darse cuenta de esta mezcla hasta el crecimiento de ambas especies. Pese a que los siervos opten por arrancar la mala hierba, él no quiere arriesgarse a perder el trigo junto a la cizaña hasta el momento de la cosecha (figuración del fin del mundo y el juicio final), cuando, antes de recoger el trigo, quita la mala hierba, la ata en fardos y la quema, metáfora de la separación de los justos de los demás por mano de los ángeles cosechadores.

Aparte de la cizaña, Machado incluye entre las especies perniciosas para los sembrados una serie de arbustos muy espinosos (cardos, abrojos, lampazos o bardanas) que vienen a ser el correlato botánico del crimen. La referencia a la gran cantidad de espinas del cardo, que en la mitología nace como reacción al hondo dolor de la Tierra por la muerte del pastor siciliano Dafne, ya está oculta en la lejana raíz griega *ardis* (“punta del dardo”)¹²⁹. La flor nacional de Escocia, a la que era adicto el rey Enrique VIII, se adapta muy bien a los veranos secos y calurosos de la cuenca mediterránea, donde se aprovecha para varios usos culinarios; sin embargo, Machado la considera únicamente en su acepción de mala hierba, cuyos matorrales reconoce durante uno de sus habituales viajes en tren. El escenario de los alrededores sucumbe bajo el paso voraz del monstruo de hierro, hambriento de riel y de vegetación, al que se atribuye “una palpitación, una vibración fisiológica” que lo convierten en algo “más que un objeto: un ser híbrido capaz de herir nuestra sensibilidad” (Issorel, 1990: 451). Dicho de otra forma, el tren aparece como una masa metálica humanizada, que se nutre de las áridas planicies, de las oscuras montañas, de terraplenes y pedregales, así como de los terrenos poblados de cardos:

Ya en los campos de Jaén
amanece. Corre el tren
por los brillantes rieles,
devorando [...] praderas y cardizales,
montes y valles sombríos (550-551).

Aún más peligrosas que las del cardo son las espinas del abrojo, la otra hierba arvense que ataca los cereales de los Alvargonzález, y cuyo nombre, procedente de la combinación de “abre” y “ojo”, parece poner sobre aviso acerca de la peligrosidad de sus frutos punzantes. Las dos menciones machadianas de esta mala hierba, frecuente en eras, cunetas y en la vera de los caminos, la sitúan en los sembrados, como se aprecia en los versos de “El Dios ibero”, donde vuelve a ir de la mano del cardo y de la variante sinonímica del lampazo, la bardana:

Aún larga patria espera
abrir al corvo arado sus besanas;
para el grano de Dios hay sementera
bajo cardos y abrojos y bardanas (498).

¹²⁹ El término griego confluirá en la voz latina *cardus*, de la que proceden tanto el sustantivo *cardenal* (“hematoma”) como uno de los adjetivos más empleados por el cromatismo modernista, *cárdeno*, ambos derivados del color azul violáceo de sus flores.

Por debajo de las espinas amarillas de los cardos, de los peligrosos frutos de los abrojos (que se adhieren a la ropa, a la lana y a las pezuñas de los rumiantes), así como de las flores llenas de escamas en anzuelo de las bardanas, el poeta aún alberga la esperanza en una España nueva. La regeneración del país está implícita en la alusión al grano de Dios, cuya semilla depositará la revolucionaria figura de Jesús el *Sembrador*, como explica Michael Predmore:

Hay una lección moral aquí que Machado quiere enseñar a sus compatriotas sufridos: el hombre ibero perteneció a una nación con energía y vitalidad enormes. [...]. La actividad productiva del campesino con el árbol, el arado y la semilla representa las fuerzas regeneradoras esenciales para la construcción de una patria próspera y duradera (1981: 162).

El recuento de las hierbas arvenses finaliza con la ortiga, una especie que, si bien más familiar que las anteriores, figura únicamente en el poema “Al gran Pleno o Conciencia integral”, donde sus cualidades urticantes, a las que se debe el intenso escozor experimentado cuando se tocan sus hojas, vienen a representar la parte menos placentera del amor (694).

5.4. La vegetación de los ambientes húmedos

*Un verde junco que creció del cieno,
nutriéndose de fango y porquería,
secóse en caña y, hueco, se creía
de pascaliano pensamiento lleno.*

*¿Qué más que un junco ser, qué más si sueno?
así mismo, ahuecado, se decía;
pensando que hasta el sol envidiaría
la vacuidad dorada de su seno.*

*¡Oh junco verde! ¡Oh amarilla caña!
¡Oh lanza del pensar! ¡Oh rumoreo
que de viento mentiras apesebras!*

*Si de un sangriento lodazal de España
renacuajo fervor fue tu deseo:
¡por tu vida junquillo, que te quiebras!*

José Bergamín
Aforística y epigramática. Los senderos trillados (1942)

El marco de investigación de las especies silvestres abarca también la vegetación de los lugares húmedos y sin exposición lumínica directa, en la mayoría de los casos próxima a corrientes acuáticas o situada a los pies de árboles muy frondosos, que no dejan filtrar los rayos solares. Estas plantas también cobran importancia a la hora de funcionar como espejo del estado anímico del sujeto lírico. Las cañas verdes y los junquerales que se yerguen en las riberas del río existencial son a menudo símbolo de ilusión y/o enamoramiento; esto explica por qué el poeta invoca su ausencia, o les atribuye un aspecto agostado, cuando sufre la terrible ausencia del amor o experimenta el desamor. Además de la esporádica presencia de helechos, adelfas y tarayes fluviales, el imaginario botánico se puebla de musgos epifitas y líquenes canos, generalmente cargados de una macabra simbología de duelo y tormento por el crimen cometido. Los primeros son expresión del desaliento de quien augura la muerte próxima de su ser más querido, mientras que los segundos, a la hora de colonizar la corteza de los pinares de Vinuesa e infectarla con su blanca lepra, la recubren con desagradables manchas, prueba visible de la culpa con que cargan los hijos mayores de Alvargonzález.

Ubicados preferentemente en las desembocaduras de los ríos, en las planicies inundables o en depresiones donde queda estancada el agua residual, los terrenos formados por juncos y cañas se conocen como carrizales, cañaverales o, de acuerdo con la terminología empleada por Machado, como juncales. El juncal se relaciona, en los alejandrinos de “Elegía de un madrigal”, con la idea de la falta de una compañía amorosa que pueda hacer más amenas las largas tardes de tristeza y hastío del poeta. Sin dejar de ser metonimia de la vida humana, el amplio cauce de un río cristalino se presenta aquí también como metáfora de la condición solitaria del hablante lírico. En su inmóvil placidez, sobre la que se refleja la monotonía azul del cielo, el curso fluvial no puede contar ni con la compañía de un mísero juncal en sus orillas:

Recuerdo que una tarde de soledad y hastío
¡oh tarde como tantas!, el alma mía era,
bajo el azul monótono, un ancho y terso río
que ni tenía un pobre juncal en su ribera.
¡Oh mundo sin encanto, sentimental inopia
que borra el misterioso azogue del cristal!
¡Oh el alma sin amores que el Universo copia
con un irremediable bostezo universal! (463)

Recogidos dentro de espesas agrupaciones o brotados de forma aislada, los juncos, cuya necesidad de agua es tan elevada que soportan perfectamente el

encharcamiento, tienen generalmente una apariencia robusta y un color verde claro. Sus tallos trígonos y flexibles, sin embargo, tienden a adquirir una tonalidad amarillenta cuando no reciben la suficiente hidratación, como cuando el sol veraniego seca los “juncos tiernos, / lánguidos y amarillos” situados “en el cauce seco” (449). Si el verdor y el vigor de estas plantas representan la fuerza y a la vez la ternura de una relación amorosa correspondida y feliz, los juncos débiles y amarillentos —debido a la ausencia de agua, es decir, del elemento vivificador por excelencia—, evocan la penosa condición de un amor llegado a su fin.

Estos adquieren, en cambio, una connotación positiva en el poema XLII, donde el ritmo de la vida se refleja en el juego rápido de las olas que se alcanzan, se mezclan y vuelven a separarse. El agua, en la que Rafael Lapesa ve aquí un “símbolo de alegría o de esperanza” (2007: 120), fluye entre los verdes junquerales y las cañas. Caracterizadas por unos tallos muy parecidos al bambú, estas se extienden en colonias kilométricas a lo largo de los cursos acuáticos. Pese a que los juncos tengan un aspecto más fino y sutil, ambas especies se describen aquí como verdes y en su máximo vigor:

La vida hoy tiene el ritmo de los ríos,
la risa de las aguas
que entre los verdes junquerales corren,
y entre las verdes cañas.
[...]
¡Pasajera ilusión de ojos guerreros
que por las selvas pasas,
cuando la tierra reverdece y ríen
los ríos en las cañas! (457-458)

Revitalizados gracias a la acción fertilizadora del agua, los juncos adquieren la misma tonalidad en los versos de “Inventario galante”, con la diferencia de que ahora el poeta recurre a la forma diminutiva para describir la delicadeza del lazo que, compuesto por unos finos junquillos, sujeta un ramo de flores de almendro:

Los regaré con agua
de los arroyos claros,
los ataré con verdes
junquillos del remanso...
Para tu linda hermana
yo haré un ramito blanco (456).

Las flores primaverales por excelencia, a cuyo tono níveo alude Machado en el verso final, son destinadas a la hermana más débil y pálida, cuya lánguida belleza recuerda la de los tallos sutiles de los juncos, empleados para subrayar la gracia frágil y etérea de la joven: “Tu hermana es clara y débil / como los juncos lánguidos” (455). Finalmente cabe destacar que una única vez se nombran los juncos en *Campos de Castilla*, donde ya los hemos visto entrelazarse con el ramaje de la retama para formar la humilde cuna del hijo de una pareja de labradores (513). Mientras sus padres se dedican a sembrar la tierra, el niño está delicadamente suspendido del yugo de un arado, meciéndose en una cuna que a Predmore recuerda la del niño Jesús y le sugiere una lectura inspirada en la posibilidad de regeneración del país a manos del pueblo:

En realidad, la imagen de la cuna rústica del niño entre las cabezas negras de los bueyes es la clave para entender la nueva visión de Machado. Evoca los orígenes humildes de Jesucristo e insinúa, en términos de una significación contemporánea, que la regeneración del país se originará en la semilla de este heroico pueblo campesino (1981: 149).

Además de las juncáceas, brota en las áreas húmedas y sombrías otra especie altamente provechosa para el ecosistema y con la que ya hemos tomado contacto anteriormente: el musgo. Tras enumerar, en la sección dedicada a la vegetación de huertos y jardines, sus diferentes apariciones en zonas urbanas, donde recubre el mármol de los surtidores o la piedra de iglesias y bancos de plazoletas, la investigación se centrará ahora en los ejemplares rurales, cuya capa acolchada reviste las rocas o los troncos arbóreos.

A diferencia del marco de podredumbre y decadencia de los viejos parques, la descripción del musgo adquiere una acepción jovial en “Pascua de resurrección”, la pieza que, junto a “Amanecer de otoño”, compone el díptico en el cual se ofrece una primera muestra del paisaje soriano. Capaces de absorber el agua en época de lluvias, para luego liberarla lentamente en periodos secos, estas verdaderas esponjas naturales son las joyas que lleva puestas la “ruda madre” naturaleza en ocasión de un domingo de primavera. El empleo del adjetivo “claro”, aplicado para matizar positivamente el día de fiesta, sugiere que aquel no es un domingo cualquiera, ya que el joven profesor tiene pensado casarse, y así lo hará apenas tres meses después, con Leonor, cuya pedida de mano tiene lugar probablemente en esa efeméride tan especial. Arrebatado por el espectáculo del campo verde y el descubrimiento de los nidos de las cigüeñas, regresadas a Europa con la llegada de la primavera, el enamorado tornasola el iris de la vida, desplegado sobre la hierba nueva y sobre un río que aquí no camina hacia la muerte (“En donde el agua ríe y sueña

y pasa, / allí el romance del amor se cuenta”), a través del prisma de su alegría y júbilo. En medio de esta explosión colorista destaca el verde brillante de los musgos, desprovistos del habitual simbolismo de dejadez y abandono, ya que se comparan con piedras preciosas, producto de la regeneradora lluvia primaveral:

¡Oh, celebrad este domingo claro,
madrecitas en flor, vuestras entrañas nuevas!
Gozad esta sonrisa de vuestra ruda madre.
Ya sus hermosos nidos habitan las cigüeñas,
y escriben en las torres sus blancos garabatos.
Como esmeraldas lucen los musgos de las peñas (511).

Interconectados según una ecuación que pone en relación amor, primavera y resurrección (cfr. Zubiría, 1973: 106), los distintos aspectos del paisaje, netamente predominantes frente a los elementos humanos, se relacionan entre ellos gracias al empleo de la misma gama cromática. La verde pincelada del poeta se extiende desde el campo hasta los musgos rupícolas, como explica Alexander Gribanov:

Ambos planos, inicial abajo y final arriba, se parecen por tener el aspecto verde en general (“campo que verdea”; “Como esmeraldas lucen los musgos de las peñas”). [...] El arco iris junto con la esmeralda debe recordarnos (en el contexto general de la fiesta religiosa) que “un arco celeste había alrededor del trono, semejante en el aspecto a la esmeralda” (Apocalipsis IV, 3). Pues la combinación de “arco iris” y “como esmeralda” simboliza la merced suprema, y aquí es donde por primera vez sentimos el fondo sacral del poema (1987: 366-368).

Su radiante cromatismo se apaga en el caso del “musgo amarillento” (541) que, brotado sobre el tronco putrefacto del olmo viejo del Duero, se une a la red de símbolos botánicos que evocan el estado de postración del poeta a punto de perder a su mujer. El proceso de colonización de este musgo epífita —es decir, el que crece sobre otra especie vegetal— se evoca fonéticamente con la aliteración en “m”, que contribuye a presentarlo como un organismo vivo; a su aspecto vital se opone el deterioro de la corteza del olmo, atacada por la ya mencionada grafiosis (o enfermedad holandesa del olmo), expresada con una acumulación de oclusivas combinadas con la líquida “r” (cfr. Ciplijauskaitė, 1977: 117).

Lo que antes era una alusión indirecta a la patología fúngica se convierte en clara metáfora en la leyenda de Alvargonzález, donde vemos a los dos parricidas cabalgar cerca de las márgenes fluviales a través del centenario bosque de Vinuesa. Mientras se oye el

eco de la maldición bíblica, repetido por los varios elementos de la naturaleza como si del coro de una tragedia griega se tratase, los asesinos son perseguidos por terribles visiones, generadas por el aspecto leproso de los pinos más viejos, recubiertos por “musgos y líquenes canos” (526). En este escenario dantesco, donde los árboles dejan sus raíces —que se agarran a las piedras— al descubierto, el tronco queda revestido por una alfombra de musgos epifitas; en cambio, las especies rupícolas de la misma familia se sugieren con la alusión al color verdoso de las rocas alrededor de la Laguna Negra, en un fragmento del texto en prosa: “La laguna está rodeada de una muralla gigantesca de rocas grises y verdosas, donde anidan las águilas y los buitres” (767). Aparte de las briofitas, sabemos que la corteza de los pinos está recubierta por una manta de líquenes, otra especie que, nacida de la asociación entre un hongo y un alga autótrofa, halla su hábitat favorable en lugares preferentemente húmedos y sombríos. Reflejo tangible de la conciencia culpable de los parricidas, las blancas manchas que deturpan el tronco de las coníferas recuerdan, tal y como lo resalta la metáfora machadiana, la enfermedad epidérmica de la lepra, siendo su lento crecimiento (desde apenas unas décimas de milímetros hasta pocos centímetros al año) símbolo de la persistencia tenaz de la naturaleza en el tiempo:

[...] los viejos [pinos]
cubiertos de blanca lepra,
musgos y líquenes canos
que el grueso tronco rodean,
colman el valle y se pierden
rebasando ambas laderas (526).

Además de estos organismos simbióticos, cuyos componentes interactúan mutuamente en la biosíntesis de sustancias, se mencionan en el romance otras especies capaces de brotar solo en sitios con escasa luminosidad: los helechos. Estas plantas vasculares con grandes hojas semejantes a gigantes plumas crecen en condiciones ambientales húmedas y a menudo en los bosques de coníferas, razón por la cual Machado las sitúa a la sombra de los pinares y al lado del Duero:

y bajo el pinar gigante,
entre las marchitas zarzas
y amarillentos helechos,
corren las crecidas aguas
a engrosar el padre río
por canchales y barrancas (536).

La sonora presencia acuática, que en el fragmento lírico se manifiesta a través de la descripción del río erosionando y reconstruyendo la piedra a su antojo, aparece silenciada en la correspondiente parte narrativa, donde la fuente se enmudece, el río queda seco y las plantas (pinos y helechos) dejan paso a los asesinos:

Los hijos de Alvargonzález tornaban por el valle, entre los pinos gigantes y las hayas decrépitas. [...] Fueron a cruzar el río, y el río tomó por otro cauce, y en seco lo pasaron. Caminaban por el bosque para tornar a su aldea con la noche cerrada, y los pinos, las rocas y los helechos por todas partes les dejaban vereda como si huyesen de los asesinos. Pasaron otra vez junto a la fuente, y la fuente, que contaba su vieja historia, calló mientras pasaban, y aguardó a que se alejasen para seguir contándola (767).

En las áreas fluviales pinariegas tienen su hábitat también, aparte de los ejemplares examinados, dos especies citadas en una única ocasión, concretamente en el séptimo apunte de la “geografía emotiva de España” (716): el taray y la más conocida adelfa, el arbusto que presta el nombre a la obra dramática escrita con Manuel. La clara tonalidad de las flores de la adelfa, que contrasta con el verde oscuro de sus hojas, evoca la oposición entre el blanco de la arena del Guadalquivir y el follaje grisáceo verdoso de los tarayes (“hacia las adelfas / y los tarayes del río” [718]).

5.5. Hierbas officinales de “aquel trozo de España, alto y roquero”

*Las flores del romero,
niña Isabel,
hoy son flores azules,
mañana serán miel.*

Luis de Góngora
Delicias del Parnaso (1634)

Si dejamos de lado la hierbabuena y la albahaca, examinadas en el capítulo anterior por ser las dos hierbas aromáticas cultivadas en el hogar andaluz, nuestra atención se desplaza ahora hacia las plantas que, crecidas en áreas rupestres, están dotadas de concretas propiedades medicinales. En uno de los “pasajes totalmente *descriptivos*, inmediatos, de poesía realista” (Rosario, 1964: 382), o que al menos a primera vista aparecen como tales,

Machado nombra algunas de las más destacadas hierbas de la sierra: el romero, el tomillo, la salvia y el espliego. Se trata del arranque de la pieza originariamente titulada “Campos de Castilla” —razón por la cual puede considerarse una sinécdoque de todo el libro—, donde vemos al protagonista lírico jadeando y trepando fatigosamente por los cerros sorianos, cuya ubicación estratégica alrededor de la ciudad le recuerda, por la forma de recinto abaluartado cercando la fortaleza castellana, una estructura defensiva de origen medieval. Reconfortado por los aromas de las plantas silvestres y bajo el “sol de fuego” que, puntualiza Gullón, “cae sobre los campos y los campesinos de Castilla” como una “especie de castigo bíblico” (1992: 192), el poeta sube por colinas y caminos sinuosos, según un recorrido que “por él, más que placer, es ardua ascesis, ruda catarsis” (Zardoya, 1964: 87). El escenario sublime, pincelado por las hierbas que desprenden un “fuerte olor” —acorde con la tónica de violencia y esfuerzo de la pieza (cfr. Blanco Aguinaga, 1964: 401)— y que procuran sobrevivir a pesar del calor abrasador, es el mismo de las “Orillas del Duero” de *Soledades*, con la única variante de que aquí la cámara enfoca la escena desde arriba. Mientras asciende por las empinadas sendas con la ayuda de su inseparable cayado, el solitario escalador se siente cada vez más fatigado y comunica su cansancio en once largos versos —muchos para un poeta tan escueto y esencial—, que además carga de hipérbatos para reproducir gráficamente su estado de agotamiento. Machado lleva esta subida al extremo de lo paradójico, ya que, como señala Xon de Ros (2015: 24), está trepando probablemente por la loma de Santa Ana, que, con sus apenas doscientos metros de altitud, nada tiene que ver con montañas como los Alpes. Una vez aprendido de los institucionistas el valor del ejercicio físico y de las excursiones a la sierra, se convierte ahora en el actor-espectador que, frente a lo que nos tenía acostumbrados el poeta de *Soledades*, toma nota de sus sensaciones somáticas antes que psicológicas. Kevin Krogh (2001: 103) destaca que las partes del cuerpo del protagonista (ojos, cara, pecho, mano derecha, pies, nariz) son los vehículos de una percepción meramente sensorial. El olfato es el medio con que toma el caminante un primer contacto con las cuatro hierbas de la familia de las lamiáceas, generalmente situadas, como confirma el poeta, a la sombra de los encinares supervivientes de antiguos bosques clareados (cfr. Herrero Uceda, 2008: 41):

Mediaba el mes de julio. Era un hermoso día.
Yo, solo, por las quiebras del pedregal subía,
buscando los recodos de sombra, lentamente.
A trechos me paraba para enjugar mi frente

y dar algún respiro al pecho jadeante;
o bien, ahincando el paso, el cuerpo hacia delante
y hacia la mano diestra vencido y apoyado
en un bastón, a guisa de pastoril cayado,
trepada por los cerros que habitan las rapaces
aves de altura, hollando las hierbas montaraces
de fuerte olor —romero, tomillo, salvia, espliego—.
Sobre los agrios campos caía un sol de fuego (493).

Pese a lo que pueda parecer a primera vista, la elección de estas especies botánicas, al igual que el más imperceptible nimio de la naturaleza, no cumple con una función meramente decorativa. Su olor penetrante es áspero y agridulce como la tierra castellana, que, triste y noble al mismo tiempo, es heredera de un pasado glorioso y a la vez víctima de un miserable presente. Tampoco es casual que Machado sitúe las hierbas silvestres camino de la cumbre, para brindar al cansado caminante algo de alivio y animarle a proseguir la dura ascensión hacia la cima, desde la cual podrá tomar conciencia del estado deplorable del país. La decadencia de Castilla queda resaltada mediante la comparación con el inagotable libar de las abejas del poema a Palacio, donde las vemos alimentarse precisamente de la flor azul violeta del romero y de la flor blanca o lila del tomillo: “Ya las abejas / libarán del tomillo y el romero” (550). Machado demuestra tener familiaridad tanto con el sabor dulzón de la miel del romero como con el intenso aroma, entre floral y especiado, de la miel del tomillo, el arbusto empleado en la cocina mediterránea por su olor balsámico y conocido desde la Antigüedad por obtener de su flor la mejor miel de toda Grecia, la del monte Himeto.

Las abejas de los sueños, que fabricaban cera y miel con las tristezas del poeta, recuperan ahora su estatuto real, para transformar el néctar en la conocida miel de las dos variedades florales, reconocibles por el color ámbar, la intensa fragancia y su espesa textura. Al duro trabajo realizado por los insectos en la primavera imaginada desde el retiro alto-andaluz, se contrapone la ausencia de actividad descrita en el poema de las orillas del Duero, metáfora —de acuerdo con la interpretación de James Whiston (2005: 511-512)— de la parálisis económica de Castilla. Una referencia aún más directa que las anteriores a la miel procedente del arbusto tan popular en Andalucía se aprecia en uno de los fragmentos de *Nuevas canciones* dedicados a Ortega y Gasset. La construcción anafórica, tanto del adjetivo valorativo como del sustantivo positivamente connotado, resalta el agradable sabor afrutado de la miel de romero:

Buena es el agua y la sed;

buena es la sombra y el sol;
la miel de flor de romero,
la miel de campo sin flor (629).

El contraste con la miel inexistente en un campo sin flores refuerza la red de oposiciones binarias sobre la cual se sustenta la teoría de que, para poder dar valor a lo bueno, es necesario experimentar lo malo.

Aparte de la abeja¹³⁰, el insecto más apreciado por Machado es la mariposa, que, en el poema escrito a finales de mayo de 1915 en plena sierra de Cazorla, se posa delicadamente sobre las flores del romero. La “mariposa de la sierra” (590) revolotea en los versos laudatorios compuestos con ocasión de la publicación de *Platero y yo*, libro en el que el lepidóptero aparece con cierta frecuencia en las últimas composiciones (cfr. Ariza, 1990: 369):

Anaranjada y negra,
morenita y dorada,
mariposa montés, sobre el romero
plegadas las alillas o, voltarias,
jugando con el sol, o sobre un rayo
de sol crucificadas.
¡Mariposa montés y campesina,
mariposa serrana,
nadie ha pintado tu color; tú vives
tu color y tus alas
en el aire, en el sol, sobre el romero,
tan libre, tan salada!... (590)

De las “azules flores del romero” (614) se extrae probablemente la simbólica “miel del sueño” nombrada en las “Galerías”, en un marco paisajístico de retamares y distintas hierbas con propiedades curativas, entre las cuales se menciona también, pese a emplearse en su valor cromático para indicar el color del cielo, el azafrán¹³¹. Las verdes hojas del romero, cuyas raíces brotan preferentemente en los suelos calizos de la meseta, se asocian al paisaje castellano —y por extensión español— incluso en los versos más tardíos. Es lo que puede apreciarse en la composición publicada en 1938 y dirigida a

¹³⁰ Las abejas son insectos habitualmente asociados al romero, debido a la producción de la famosa miel de sus flores, y, como se puede apreciar en el penúltimo poema citado, también al tomillo, exactamente por la misma razón.

¹³¹ Rica en propiedades officinales, esta planta, reconocible por las características flores de color violeta y marcadas por los estigmas de color amarillo brillante o naranja, que son los que se conocen como la famosa especia, se menciona también como una de las hierbas características de la *Castilla* azorinesca: “y el lindo cáliz de azafrán manchego / amó” (651).

Enrique Lister, que fue “Jefe en los ejércitos del Ebro” durante la guerra civil y dirigió las milicias comunistas del Quinto Regimiento. La fragancia algo anisada de este arbusto, mezclada con el olor de la pólvora de las armas, llega hasta el rincón catalán de Machado, que se declara dispuesto a participar en la lucha antifranquista armado de su pluma:

Tu carta —oh noble corazón en vela,
español indomable, puño fuerte—,
tu carta, heroico Lister, me consuela,
de esta, que pesa en mí, carne de muerte.
Fragores en tu carta me han llegado
de lucha santa sobre el campo ibero;
también mi corazón ha despertado
entre olores de pólvora y romero (826).

Además de viajar hasta las lejanas tierras levantinas, el balsámico aroma del romero se difunde también hasta el “Nido Real de Gavilanes”, adonde el sevillano no olvida llevar unos ramilletes de la antiguamente conocida como “hierba de las coronas”:

De aquel trozo de España, alto y roquero,
hoy traigo a ti, Guadalquivir florido,
una mata del áspero romero (662).

Procedente de aquella tierra “donde ha nacido, no a la vida, al amor”, el romero es símbolo de los “yermos castellanos”, por los cuales el poeta sigue suspirando “en tierra labradora y marinera” (ibíd.). Estos sentimientos contradictorios se expresan a través de una simbólica red de oposiciones, que abarca tanto el primer cuarteto como el primer terceto del soneto, como señala Begoña López Bueno: “altos llanos (v. 1) / esta ribera (v. 2); yermos castellanos (v. 4) / tierra labradora y marinera (v. 3); trozo de España, alto y roquero (v. 9) / Guadalquivir florido (v. 10); áspero romero (v. 11)” (1975: 238). La análoga distribución de los sintagmas nominales de ambas unidades, donde los elementos relacionados con Castilla abren y cierran los dos bloques, queda ulteriormente reforzada por la semejanza de los sonidos finales debidos a la rima. Una vez confirmado el vínculo machadiano con la tierra soriana, cabe preguntarse por qué el poeta escoge aquí una hierba oficial, de acre aroma además, para brindarla como rústico homenaje floral. La respuesta quizás se podría buscar en la costumbre de los antiguos griegos y romanos de cultivar el romero como símbolo de la inmortalidad del alma, razón por la cual lo depositaban entre las manos de los difuntos y lo quemaban como incienso durante los rituales fúnebres. El

ramo de *rosemary*, que en el *Hamlet* shakespeariano Ofelia asociaba al recuerdo del amor, en el poema machadiano se relaciona con la muerte de su joven esposa.

El romero y el tomillo forman parte, como hemos venido confirmando, del imaginario botánico de la arisca orografía de Castilla, cuya espina dorsal componen las roquedas y barrancos del Guadarrama. La montaña de los institucionalistas es la más idónea para dar sepultura a Giner, cuyo cuerpo se imagina rodeado de flores de tomillo, sobre cuyos pétalos se posan, al igual que lo hacían sobre las del romero en el poema dedicado a Juan Ramón, unas mariposas silvestres, símbolo de “la luz de una nueva ilusión” (Correa, 1977: 142): “Su corazón repose [...] en tierra de tomillos, / donde juegan mariposas doradas...” (588). Estos versos, surgidos “de la frase un tanto juanramoniana que hablaba de la ‘gracia alada de las mariposas de oro que juegan con el sol de los tomillos’” (Campos, 1964: 64), son la variante lírica del texto publicado originariamente en *Idea Nueva* de Baeza el 23 de febrero de 1915:

Bien harán, amigos y discípulos del maestro inmortal, en llevar su cuerpo a los montes del Guadarrama. Su cuerpo casto y noble merece bien el salmo del viento en los pinares, el olor de las hierbas montaraces, la gracia alada de las mariposas de oro que juegan con el sol entre los tomillos. Allí, bajo las estrellas, en el corazón de la tierra española reposarán un día los huesos del maestro. Su alma vendrá a nosotros en el sol matinal que alumbra a los talleres, las moradas del pensamiento y del trabajo (1577).

Los datos recabados demuestran que la sierra es también el hábitat de las plantas curativas con propiedades específicas para la enfermedad de la esposa del poeta. El Guadarrama brinda las condiciones edafológicas oportunas para una serie de arbustos con los cuales ya estamos familiarizados (jarales, retama, romero, etc.), a los que hay que añadir, como se destaca en los versos de “En tren”, dos nuevas hierbas officinales: el cantueso y el verbasco. La composición avanza al ritmo fatigado de la locomotora, que enarca o alinea su convoy para adaptarlo a la empinada morfología de la montaña, mientras el viajero reconoce “el agrio olor” (657) del romero, los pétalos amarillos de la retama, la flor violeta del cantueso y la blanca de la jara. Aquí Machado recurre, añadiendo otra pieza importante al mosaico de su vasto saber botánico, al cantueso, un tipo de lavanda selvática, por ser esta la única variedad capaz de adaptarse a las zonas áridas y asoladas de la sierra en una altitud superior a los mil metros. Desde luego, la especie más recurrente en su corpus es el espliego, del que se pueden contar hasta cinco menciones, sin olvidar la única aparición de la alhucema, en un breve fragmento de los

“Proverbios y cantares”. La *Lavandula latifolia*, distinta de las otras variedades por las hojas anchas a las que alude su nombre científico, difunde su fresca fragancia en el herbario de *Nuevas canciones*, junto al olor familiar de la albahaca andaluza y al penetrante aroma de la salvia castellana:

¿Ya de su olor se avergüenzan
las hojas de la albahaca,
salvias y alhucemas? (644)

Se observa aquí la segunda mención de la salvia, cuyo nombre, derivado del latín *salvus* (“salvo”), indica la capacidad curativa y reparadora de la planta, recolectada por los romanos según un ritual específico (vestidos con una túnica blanca, con los pies descalzos y bien lavados). Su almizclada esencia, que guarda cierto parentesco con el olor de la alhucema, podría justificar, en este caso, la elección de esta variedad de lavanda. La más recurrente es, como ya hemos anticipado, el espliego, incluido en el listado de las hierbas silvestres de los alrededores del Duero y empleado para envolver metafóricamente los poemas de Narciso Alonso Cortés, autor de *Romances populares de Castilla* (1906) y *Fábulas castellanas* (1923). Tras recibir en el “rincón manchego” de Venta de Cárdenas los versos del vallisoletano, cuyos orígenes se encarga Machado de recordar al lector en el mismo título (“A Narciso Alonso Cortés, poeta de Castilla”), nace el poema-elogio en el que también el espliego exhibe con orgullo sus raíces castellanas:

Tus versos me han llegado a este rincón manchego,
regio presente en arcas de rica taracea,
que guardan, entre ramos de castellano espliego,
narcisos de Citeres y lirios de Judea (599).

Los versos de Alonso Cortés, que opone al “todo pasa” la noble musa llamada “Todavía” y levanta contra el “nada vuelve” la fortaleza de la poesía, se impregnan del delicado aroma del espliego, procedente de la espiga floral de color violeta que lo caracteriza. El lugar de origen de este arbusto, habitual en las áreas pedregosas de la sierra, se destaca también en el poema dedicado a Eugenio d’Ors. Al amigo catalán hace llegar Machado un ejemplar del espliego de la meseta hasta Barcelona, llevado en el pico por un original mensajero alado:

Hoy, Xenius, hacia ti, viejo milano
las anchas alas en el aire ha abierto,

y una mata de espliego castellano
lleva en el pico a tu jardín deserto (661).

El espliego aparece en otras dos ocasiones, empezando por un soneto del período bélico, donde se convoca su componente aromático, para impregnar con la balsámica fragancia las sábanas del niño a punto de morir:

—Duerme, hijo mío. Y la manita oprime
la madre junto al lecho. —¡Oh, flor de fuego!
¿Quién ha de helarte, flor de sangre, dime?
Hay en la pobre alcoba olor de espliego;
fuera la oronda luna que blanquea
cúpula y torre a la ciudad sombría.
Invisible avión moscardonea (824).

El otro caso es el del soneto donde “una mata de serrano espliego” (817) constituye el homenaje floral con que el poeta celebra la onomástica de Guiomar, quien actúa, en la interpretación de Xon de Ros (2015: 68), como figura mediadora entre la Virgen María y la Beatrice de “nuestro amado florentino” (817) o, dicho de otra forma, entre la esfera material y la metafísica. Machado envía hasta Portugal una rama de espliego, una especie muy resistente tanto a los rigores invernales como a las altas temperaturas veraniegas, procedente de la tierra del Eresma, cuya simbología asocia Francisco Morales Lomas con la condición de don Antonio: “Acaso como el poeta, que también resiste la ausencia de amor. De ahí que su presente se revista de este arbusto con flores en cuyo interior se generan no solo dulces aromas sino cálidas recuperaciones” (2014: 12).

Si consideramos que el espliego acapara la casi totalidad de las especies de lavanda, resulta aún más evidente la excepcionalidad del empleo, en el poema “En tren”, del cantueso. La elección de esta variedad heliófila y xerófila, familiarmente conocida como “romero de piedra”, halla su razón de ser en la habitual presencia del arbusto en terrenos silíceos y graníticos (los “desnudos berrocales” quemados por el sol veraniego), donde forma las características matas violáceas (“los cantuesos morados”). Debido a sus peculiares exigencias climáticas y edafológicas, esta planta rehúye la espesa maquia mediterránea, prefiriendo crecer en los claros del bosque, a menudo acompañada por jarales, detalle que no escapa al ojo experto del naturalista: “los cantuesos morados, los jarales blancos de primavera” (657). Según la misma técnica experimentada en “Poema de un día”, donde la anotación cronológica del título se combina con el apunte reflexivo

y espacial de las “Meditaciones rurales”, el sevillano se vale del marco narrativo del viaje en tren para incluir una observación acerca de los remedios naturales de la medicina popular, simbolizada por la flor de verbasco que inspira el subtítulo de la pieza:

Mas hoy, mientras camina
el tren, en el saber de tus pastores
pienso no más, y —perdonad, doctores—
rememoro la vieja medicina (ibíd.).

Al dirigir su último apasionado llamamiento a la naturaleza, el poeta se pregunta si las milagrosas propiedades de las hierbas montañosas pueden hacer recobrar la salud a los tísicos del sanatorio guadarrameño:

¿Ya no se cuecen flores de verbasco?
¿No hay milagros de hierba montesina?
¿No brota el agua santa del peñasco? (ibíd.)

Los enfermos “del labio exangüe y el angosto pecho”, además de respirar el aire fresco y seco de las montañas, esperan impacientes el diagnóstico del doctor. Mientras él examina, bajo la luz del microscopio, “los diminutos pasos de la muerte” (los bacilos de Koch de la tuberculosis), ellos se distraen jugando a adivinar si el tren llegará a la planicie, según un recorrido que puede interpretarse como metáfora de su propio triste destino. Para todos ellos, pero con especial ternura para su mujer, don Antonio desea que la naturaleza haga brotar la flor de verbasco, conocida por su eficacia para combatir las afecciones respiratorias, como explica López Bustos: “Aunque venenosas, el cocimiento de sus hojas o el de sus flores, se usa en medicina popular como pectoral, pues contiene saponinas que fluidifican la secreción bronquial” (1989: 93). Distinta es la interpretación de José Luis Abellán, quien atribuye al verbasco propiedades analgésicas, capaces de aliviar las penas del viajero:

Sabemos que el “verbasco” se utilizaba no solo para los tísicos, sino como planta adormidera y analgésica, y probablemente este es el sentido más propio en el poema de Machado, para quien el tren constituía un verdadero alivio de sus males, acercándole a un Madrid donde tenía puestas sus esperanzas” (2008: 174).

Para dar algo de alivio a los enfermos, consumidos por la fiebre en la lenta agonía de unas noches que se les hacen eternas, el poeta se imagina un amplio balcón asomado al campo florecido, ya que la naturaleza es la única que podría devolverles la salud, gracias a las virtudes terapéuticas de sus hierbas officinales. El listado de ellas se cierra con la más antigua planta medicinal, el acíbar, cuyo retrogusto amargo se saborea en la nostalgia que envuelve el recuerdo de los amores pasados, revividos por el mejicano Francisco de Icaza y evocados por Machado en sus “Soledades a un maestro”:

Tienen sus canciones
aromas y acíbar
de viejos amores (660).

5.6. El almendro y los demás árboles frutales: *delectare et prodesse*

*Heine, Laforgue, Verlaine...—
Luna de mi corazón,
niña blanca, si has nacido en
el Japón,
baja a mis labios tu cara
de flor de almendro, pues eso
lo necesito yo para
darte un beso.*

Juan Ramón Jiménez
Las hojas verdes (1909)

A sabiendas de que no pueden faltar en su huerta los árboles frutales, el poeta-horticultor planta varios ejemplares, de los que destaca tanto el valor ornamental de las flores como la función alimenticia de los frutos, además de atribuir a estos, en la mayoría de los casos, la simbología de heraldos de la primavera. Descontados los naranjos y limoneros, cuya ubicación en las áreas urbanas ha justificado su clasificación en el anterior capítulo, en este apartado se recogen las plantas que proveen frutas comestibles, incluyendo en esta designación las núculas, es decir, los llamados frutos secos.

Antes de examinar más a fondo las especies que mejor se prestan a una lectura disémica, hay que hacer referencia a la evocación puntual de las plantas leñosas o de su correspondiente fruto, consumido generalmente por su sabor dulce o levemente acidulado y sus propiedades nutritivas. Es el caso de frutas muy comunes en nuestra mesa, como la

manzana, cuyo color rojo se presta a la elaboración de comparaciones (“es una mañana / tan coloradita / como una manzana” [794]; “en mis brazos más rojo que manzana / madurada en otoño al sol y al viento [605]), sin que falten ni el correspondiente árbol (“Tiene el manzano el olor / de su poma” [501]) ni el terreno poblado de varios de sus ejemplares (“de macizas pomos cargado el manzano” [484]). El recuento incluye tanto la pera (“agua en la pera madura” [484]) como su árbol (“cuelga la oronda pera en los perales” [606]) y la cándida flor de este (“de los perales del huerto / la blanca flor” [621]). La huerta de nuestro poeta cuenta asimismo con el melocotonero y su flor (“la rosada / flor del melocotonero” [820]), así como con el terreno sembrado de melones, mencionado en el texto prosístico al que alude Ricardo Gullón cuando destaca cómo Mairena compara el habitual estado de ensoñación del maestro Martín con un “alma perdida en un melonar” (1970: 170).

Machado acoge en sus versos también a la higuera, el famoso frutal bajo el que una loba amamantara a Rómulo y Remo, mientras que Sidarta Gautama recibiera a su sombra la inspiración de los principios fundadores del budismo. Este árbol, evocado más a menudo por su jugoso fruto —conocido en las dos variantes de la breva y del higo—, tendía sus intrincadas ramas, como podemos recordar, sobre las tapias del patio en la originaria versión de [*El limonero lánguido suspende*]: “en las paredes / blancas agarra desgredada higuera” (847). Mientras que sus hojas recubren la desnudez de Adán y Eva, sus frutos son muy apreciados en el área mediterránea y en climas secos, por no requerir ningún cuidado especial y poder ser recolectados para el consumo directo tras su maduración, lo que justifica su inclusión entre los productos típicos de la agricultura andaluza de “Olivo del camino” (“en el huerto rezuma el higo mieles” [606]). Los higos no se pueden disociar de las brevas, especialmente valiosas por el interés económico vinculado a su cosecha, y en cuya textura blanda se basa el poeta para elaborar una sabia metáfora: “Entre las brevas soy blando; / entre las rocas, de piedra. / ¡Malo!” (643). La inoportunidad de adoptar un *modus operandi* en línea con el comportamiento requerido por el contexto, o, dicho de otra forma, de tener una actitud conformista y complaciente, halla su inspiración simbólica en el aspecto más quebradizo de las brevas; desde luego, ellas son el resultado de la cosecha de comienzos de verano de algunas higueras bíferas (o sea, que cuentan con dos fructificaciones anuales). Sus frutos tardíos, los últimos en salir a principios de octubre, se quedan en estado de hibernación en el árbol hasta la primavera siguiente; es en esa época cuando, con los primeros calores, estos se reactivan y se desarrollan para dar lugar a las brevas, los frutos grandes y carnosos, morados por

fuera y de un rojo vivo por dentro, a los que generalmente denominamos higos pero que no lo son. A pesar de contener una mayor proporción de agua, debido a su maduración en época primaveral, las brevas tienen una piel más fina, además de ser menos lechosas y menos aromáticas que los higos propiamente dichos. Estos, en cambio, tienen una piel blanca y gruesa, por un lado, y un tamaño más reducido y reconcentrado, por otro, ya que son el fruto de la maduración veraniega de las flores de la higuera (desde agosto hasta septiembre)¹³².

Tampoco se le escapa a Machado el valor ornamental, así como el uso comestible, de otros dos frutales estrechamente emparentados: por una parte, el ciruelo descrito en el apogeo de su floración (“Con el ciruelo en flor” [548]; “hay ciruelos en flor” [658]; “¿Hay ciruelos en flor?” [550]), con sus pétalos blancos (“los ciruelos blanquean” [523]) y su fruto morado (“las moradas ciruelas”); por otra, el guindo o cerezo ácido (“¡Oh, guindos [...] del huerto familiar” [507]), con el fruto rojo oscuro (“las rojas guindas” [534]). Ambas especies se nombran en un fragmento donde Alvargonzález, ufano de la riqueza derivada del cultivo de su huerta y arropado por el cariño de su familia, revela tener grandes proyectos para el futuro de los suyos. Se llena de emoción cuando ve al primogénito, en cuya sangre anida la codicia de la estirpe de Caín (y, de acuerdo con Xon de Ros [2015: 170], el apego al campo de la gente labriega), extender sus ávidas manecitas para coger las guindas y las ciruelas:

Cuando en brazos de la madre
vio la figura risueña
del primer hijo, bruñida
de rubio sol la cabeza,
del niño que levantaba
las codiciosas, pequeñas
manos a las rojas guindas
y a las moradas ciruelas
o aquella tarde de otoño,
dorada, plácida y buena,
él pensó que ser podría
feliz el hombre en la tierra (534).

Acompañado por un árbol de alto nivel nutricional (el nogal), el guindo crece también en la huerta de los “labradores / de mediano caudal” (507) despiadadamente

¹³² Como dato curioso, vale la pena recordar que la expresión “de higos a brevas”, empleada para referirse a algo que ocurre muy de vez en cuando, halla su origen en la interrupción del desarrollo de los frutos de la higuera que, en el caso de las especies bíferas, se quedan hibernando hasta el año que viene; en la temporada siguiente, aproximadamente al cabo de unos ocho meses, madurarán las nuevas brevas, lo que justifica que el dicho popular se aplique a sucesos que tienen lugar de temporada en temporada.

asesinados a manos de su único hijo, movido por la codicia de quedarse con la herencia familiar, al igual que Juan y Martín. La elección machadiana de situar el guindo en un escenario tan macabro no podía ser más acertada, puesto que el áspero sabor de su fruto evoca la crueldad del delito, mientras que su color rojo vivo recuerda la sangre injustamente derramada:

Fue su crimen atroz. Hartóse un día
de los textos profanos y divinos,
sintió pesar del tiempo que perdía
enderezando hipérbatons latinos.
[...]
Quiso heredar. ¡Oh guindos y nogales
del huerto familiar verde y sombrío (ibíd.).

Cambia drásticamente el escenario en el que las dos variedades de la *Prunus* (la *dulcis* y la *domestica*) lucen sus flores rosadas (el almendro) y blancas (el ciruelo) para celebrar la boda de Francisco Romero:

Porque leídas fueron
las palabras de Pablo,
y en este claro día
hay ciruelos en flor y almendros rosados
y torres con cigüeñas,
y es aprendiz de ruiñeñor todo pájaro,
y porque son las bodas de Francisco Romero,
cantad conmigo: ¡*Gaudeamus!* (658)

Como nos permite constatar tanto la presencia del almendro, que será objeto de un análisis más detallado por el alto porcentaje de citas, como del nogal, en la huerta machadiana también se plantan los árboles de frutos secos. Envueltas en una cáscara dura y caracterizada por un bajo contenido en agua, las nueces encarnan los consejos transmitidos oralmente por la sabiduría popular en dos fragmentos de los “Proverbios y cantares” de *Campos de Castilla*. Basado en el relato de “Las nueces y la ingratitud humana”, el tercer proverbio pone en evidencia la actitud desagradecida de un hombre que, al no verse capaz de romper la cáscara de sus nueces, pide a un amigo que le ayude a conseguir su propósito. Por su parte, sin embargo, y pese a asegurarle su gratitud sincera, deja claro que no tiene intención de compartir con él ni uno solo de aquellos valiosos frutos, cuyos lóbulos carnosos se parecen a cerebros torturados —por ello, y de acuerdo con la teoría antigua que relaciona la forma de un objeto y su función, se pensaba que las

nueces tuvieran una influencia directa sobre el cerebro de quien las consumía (cfr. Herrero Uceda, 2008: 99). A pesar de que los dientes fuertes del sabio vayan abriendo, una tras una, las cáscaras, hallan vacío su epicarpio, lo que desata la furia del necio, que no solo no mantiene la palabra y no agradece al amigo generoso la ayuda recibida, sino que le acusa de robarle el fruto (cfr. Fernández-Medina, 2011: 33-34):

A quien nos justifica nuestra desconfianza
llamamos enemigo, ladrón de una esperanza.
Jamás perdona el necio si ve la nuez vacía
que dio a cascar al diente de la sabiduría (569).

En el fragmento XIX el poeta se vale de la imagen de un cascanueces condenado a abrir frutos huecos de contenido para simbolizar la vanidad de las promesas infundadas y de los axiomas que pasan por verdades absolutas:

El casca-nueces-vacías,
Colón de cien vanidades,
vive de supercherías
que vende como verdades (573).

Otro árbol de la huerta machadiana cuya núcula tiene el mismo tamaño de una nuez y asimismo está recubierto por una cáscara dura (pero más flexible y de color marrón oscuro), es el castaño común, presente en el relato en prosa del crimen de Alvargonzález: “A la sombra, y sobre la hierba, cuando el sol caía, tiñendo de luz anaranjada las copas de los castaños, Alvargonzález levantaba el odre de cuero y el vino rojo caía en su boca, refrescándole la seca garganta” (765). La única referencia a su fruto, que puede considerarse como uno de los más preciados regalos del otoño, tiene lugar en la versión en verso de la leyenda, o al menos aparentemente; ya que, en realidad, los erizos que se abren cayendo pertenecen al castaño de India. También conocido como falso castaño, por el gran parecido de los frutos con los de la fagácea habitual, esta especie es totalmente distinta del castaño común. En la huerta de los parricidas, mientras el viento del otoño arranca las hojas de los olmos y deja verde el follaje de las acacias, las falsas castañas se van despegando y separando de las ramas:

y las castañas de Indias
a intervalos se desgajan
cubiertas de sus erizos (535).

Tal y como hemos adelantado, de todos los árboles de frutos secos, sin embargo, el de mayor peso es el almendro, por ser el frutal más recurrente en la poesía machadiana, donde adquiere la simbología, relacionada con su floración llamativa y precoz (a partir del mes de febrero), de la juventud y de la primavera. A la apariencia espectacular de este árbol se debe la atribución, en muchas regiones, de un carácter profético, ya que se adelanta al buen tiempo (cfr. Herrero Uceda, 2008: 189). Después de más de dos milenios, la “nuez griega” —la planta originaria de Asia fue inicialmente importada a Sicilia por los griegos— vuelve a inspirar muchas de las estampas líricas del sevillano; debajo de las ramas de los “almendros floridos” (790), este canta el amor desesperadamente anhelado, año tras año, con la llegada de cada nueva primavera.

Las manchas blancas o rosadas de sus pétalos llenan los campos recién salidos del torpor invernal, como se aprecia en la silva en la que, en línea con el contenido anunciado en el título (“El poeta recuerda a una mujer desde un puente del Guadalquivir”), Machado se imagina arrojando al agua del río, cuyas ondas parecen entonar el nombre de su amada, la rama más florida de los almendros ribereños. El enamorado lanza su homenaje floral sobre el eterno fluir de la corriente, lo que transmite en el marco espacial “la inescapable temporalidad: el espejo manso fluye y pasa sin dejar de ser lo que es y cómo es” (Gullón, 1970: 140). La rama tiñe el agua con los tenues colores de sus florecitas, que se quedan flotando sobre la superficie cristalina, antes de perderse en las onduladas distancias de un amor ya completamente a la deriva:

El río lleva un numeroso acento
de sombra cristalina
bajo el puente de piedra. ¡Lento río
que me cantas su nombre, el alma mía
quiere arrojar a tu corriente pura
la ramita más lenta y más florida,
que encienda la primavera
en los verdes almendros de tu orilla!
Quiero verla caer, seguir, perderse
sobre tus ondas limpias.
Y he de llorar... Mi corazón contigo
flotará en tus rizadas lejanías (752-753).

En la atmósfera onírica del “Inventario galante” se vuelve a materializar el deseo de amor del poeta en un ramo de almendro, que él sueña con entregar a una de las dos hermanas. El sujeto lírico se describe cortando las ramas de las plantas que, en el alba de un mes de marzo, supone ya cargadas de florecitas nuevas. Machado revela, de esta

forma, tener nociones acerca del ciclo de vida del almendro, cuyo nombre en hebraico significa exactamente “sacudido”, es decir, laborioso y activo (con evidente referencia a su temprana floración, en coincidencia con la festividad conocida como “Año Nuevo de los árboles”). Asimismo tiene conocimiento de sus flores, cuyo color, asociado con el candor de la piel de la “linda hermana”, probablemente tiene presente a la hora de calificar a los almendros como “blancos”, así como es “blanco” el ramito atado con los junquillos fluviales. Animado por el deseo de satisfacer su sed de amor, el hablante lírico se propone regar las ramas floridas con el agua fresca de los arroyos, quizás en el anhelo de alcanzar la tan esperada renovación primaveral:

Para tu linda hermana
arrancaré los ramos
de florecillas nuevas
a los almendros blancos
en un tranquilo y triste
alborear de marzo.
[...]
Para tu linda hermana
yo haré un ramito blanco (456).

Las flores de almendro vuelven a brotar en las redondillas de la pieza LXXXV, que immortalizan el beso suave con que la primavera despierta la naturaleza, en el marco de un campo que vuelve a ser “juvenil” cuando Perséfone regresa de las tinieblas del Érebo para visitar a la madre. La joven hace florecer las ramas de este árbol de pequeña envergadura, debajo del cual el poeta recuerda cuántas veces se detuvo para maldecir la soledad y la ausencia del amor juvenil:

Bajo ese almendro florido,
todo cargado de flor
—recordé—, yo he maldecido
mi juventud sin amor (485).

Podemos señalar de paso que, en la versión del poema XI publicada en el *Ateneo* de Madrid, se encuentran anotados a mano dos versos al margen del dístico final: “¡Quién estuviera otra vez / bajo el almendro florido!” (849). Con ellos Machado expresa claramente el deseo de volver a vivir la juventud y, aún mejor, poder compartirla al lado de una mujer. La realidad, sin embargo, es otra: la juventud evocada bajo la sombra placentera del árbol primaveral, cuya corteza acariciaría Acamante con la vana ilusión de

tocar una última vez a la amada Filis, no es más que producto de su imaginación. La primavera entabla una rígida negociación con el invierno, como el amor con la muerte: una vez transcurridos los seis meses sobre la tierra, Perséfone debe volver a los infiernos para reunirse con Hades. No obstante, si la primavera regresa cada año, no puede ocurrir lo mismo con la juventud, puesto que ella es “la sola, no hay más que una: / la de dentro es la de fuera” (490). El ánimo humano, lo sabemos, es contradictorio por naturaleza; de ahí que la toma de conciencia de la cruda realidad no impida a don Antonio albergar, junto a la desilusión y la tristeza, algún que otro anhelo y esperanza. Estos sentimientos contrastados se reflejan en la peculiar fragancia de las flores de almendro, cuya verecunda carnalidad oculta dos esencias, una dulzona y terrenal, la otra agria y virginal.

El olor característico de la planta se irá esfumando en el otoño de *Campos de Castilla*, libro en el que ya no queda huella de este frutal que, tras una especie de elipsis, vuelve a florecer en la primavera de *Nuevas canciones*. A veces el poeta contempla “la tierra blanca y rosa al pie de los almendros” (614), otras levanta la mirada hacia sus ramas bordadas con florecitas similares a blancas mariposas posadas sobre ellas, que desde lejos parecen recubiertas de nieve: “y el blanco del almendro en la colina, / ¡oh nieve en flor y mariposa en árbol!” (613). López Bustos justifica la comparación del “almendro en flor con un árbol nevado, pues cuando en los días, aún fríos, de finales de febrero florecen los almendros, parece realmente como si hubiera caído nieve sobre ellos” (1989: 57-58).

En otra ocasión es el viajero en tren quien divisa los almendros fluviales que, unidos a la línea de los chopos, transmiten la falsa impresión de movimiento:

Y pasan chopo y chopo en larga hilera,
los almendros del huerto junto al río...
Lejos quedó la amarga primavera
de la alta casa en Guadarrama frío (658).

A la connotación negativa de estos almendros guadarrameños, testigos silenciosos de la estancia de Leonor en el hospital de la sierra, se opone la simbología de los citados “almendros rosados” (658), que bordan la alfombra sobre la cual Francisco Romero dará el “doble paso” (659) de la mano de su mujer. El estado de euforia del amigo a punto de casarse es el mismo de los jóvenes enamorados del soneto martiniano, a quienes Machado anima a que disfruten de la plenitud erótica antes de que, con la llegada del solsticio de verano, el sol pierda su energía: “Caminad, cuando el eje del planeta / se vence hacia el

solsticio de verano, / verde el almendro y mustia la violeta (677). César Fernández Moreno explica el significado simbólico oculto detrás de la selección botánica:

Los elementos enfocados, almendro y violeta, están henchidos de significados poéticos. El soneto de Quevedo habla del “almendro en su propia flor nevado que anticiparse a los colores osa”. A los diversos ímpetus que el soneto convoca se suma así la osadía del almendro que, en heráldica, simboliza la temeridad, la juventud. [...] Dentro del paisaje europeo que el soneto trasunta, esta doble mención floral permite, además, fijar casi con certeza la época de la primavera en que su acción se ubica. Es característico del almendro que sus flores aparezcan antes que sus hojas; el almendro verde, pues, unido a la mustia violeta, está hablando de una primavera avanzada, violenta, cuasi estival, en concordancia con la proximidad del solsticio de verano. Lo que contribuye a obtener el tono de madura, aguda vitalidad que el poeta persigue (1973: 441).

Una última referencia al almendro se encuentra finalmente en un breve fragmento de “Canciones”, escogido para cerrar el presente apartado, debido a que reúne en sus versos tres importantes representantes de los frutales. Tras rendir homenaje a este mismo árbol, el poeta nombra sucesivamente, resaltando su presencia con el hipérbaton, el quiasmo y el encabalgamiento, las blancas flores del peral y las rosadas del melocotonero, cuya vinculación simbólica con la renovación primaveral —rasgo compartido con los demás prunos— es muy frecuente sobre todo en China y Japón:

Canta, canta en claro rimo,
el almendro en verde rama
[...]
De los perales del huerto
la blanca flor, la rosada
flor del melocotonero (621).

5.7. Árboles del altiplano

En el presente apartado se pasa revista a los árboles más relevantes del altiplano numantino, insertados en una arquitectura simbólica compleja y elaborada a partir de la superposición de distintos niveles hermenéuticos.

5.7.1. *La humilde encina y el roble robusto*

*¿Los encinares del monte
son de retórica vieja?*

Antonio Machado
Los complementarios (1919)

*Torna, roble, árbol patrio, a dar sombra
cariñosa a la escueta montaña
donde un tiempo la gaita guerrera
alentó de los nuestros las almas
y compás hizo al eco monótono
del canto materno,
del viento y del agua,
que en las noches del invierno al infante
en su cuna de mimbre arrullaban.
Que tan bello apareces, ¡oh roble!
de este suelo en las cumbres gallardas
y en las suaves graciosas pendientes
donde umbrosas se extienden tus ramas,
como en rostro de pálida virgen
cabellera ondulante y dorada,
que en lluvia de rizos
acaricia la frente de nácar.*

Rosalía de Castro
En las orillas del Sar (1884)

Entre los símbolos más característicos del paisaje castellano figuran dos representantes del género *Quercus*, la encina y el roble. Absolutas protagonistas, en tanto especie forestal más abundante en España y también en el corpus machadiano, las encinas, consideradas como la morada de las dríadas, suelen aparecer con las tonalidades sombrías (“polvorientas”, “pardas”, “oscuras”, “negras”) tan características de la Castilla noventayochista, según puntualiza José María Díez Borque:

Por otra parte, los pardos y oscuros de la tierra castellana serían los tonos de la descripción de Castilla por los escritores de la pretendida Generación del 98, y, en todo caso, lo que me parece más significativo aquí es su contraste con los más vivos y luminosos colores (rojo, naranja...), cuya ausencia es rasgo muy destacable en *Campos de Castilla* (2008: 162).

El oscuro cromatismo de uno de los árboles más nombrados por Don Quijote —lo que viene a respaldar su vínculo con la meseta— acompaña también los ejemplares de *Nuevas canciones*, como es evidente en unos versos marcados con cadencias populares:

Entre las negras encinas
hay una fuente de piedra
y un cantarillo de barro
que nunca se llena.
[...]
A la orilla del río,
por el negro encinar,
sus barcas de plata
hemos visto brillar (623-624).

En el poemario de 1924 la encina conserva su vinculación simbólica con las tierras sorianas, como podemos comprobar en la segunda de las “canciones de mozas”. Esta tiene como protagonista a una joven que, descrita como una estilizada variante rural de Leonor, expresa el deseo de convertirse en una encina de los cerros numantinos, para ofrecer cobijo a su pastor:

Por las tierras de Soria
va mi pastor.
¡Si yo fuera una encina
sobre un alcor!
Para la siesta,
si yo fuera una encina
sombra le diera (624).

También las encinas altoandaluzas se caracterizan por el tinte oscuro otorgado por su negro tronco agrietado y sus hojas verde oscuras por el haz:

Y la encina negra,
a medio camino
de Úbeda a Baeza (608).

Machado sitúa el monumento natural de la encina entre los dos monumentos arquitectónicos del Renacimiento español, la Baeza “pobre y señora”, antaño esplendorosa pero ahora decaída, y la Úbeda “reina y gitana” (608). A la sombra de este árbol, ubicado en un lugar conocido como “El Encinar”, solía el poeta sentarse a meditar o leer a la vez que se resguardaba del sol o del viento (cfr. Salas Romo, 2013: 519). En

su “Recuerdo de Antonio Machado en Baeza”, Rafael Láinez Alcalá confiesa sentir nostalgia por aquella oscura encina que, tras ser una fecunda “colmena de poesía [...] durante muchos años”, ha acabado “talada por unas manos vulgares, como las que talaron otra encina entre los olivares del cerro de la Carrasca, [...] testigos ambas de otros tiempos y otros gustos” (1979: 92). Rafael Vañó Silvestre confirma que esta encina no es fruto de la fantasía poética machadiana, ya que se trataba de un ejemplar centenario, situado en la dehesa “de los Cuellos”, un espacio protegido (no se podían cortar encinas ni recoger bellotas) y equitativamente repartido entre Úbeda y Baeza. Debajo del árbol, que vio pasar al menos ocho siglos de historia, descansarían pastores y soldados, viajeros y paseantes¹³³.

Machado dedica a las encinas, como ya hemos visto con cierto detalle en el tercer capítulo, una larga composición que, articulada en una secuencia de estrofas pictóricas independientes, representa una “lección mezclada de geografía, topografía y botánica” (Barbagallo, 2012: 38). Pese a enumerar las distintas especies arbóreas autóctonas y ponerlas en relaciones con virtudes humanas o describir sumariamente sus rasgos más sobresalientes, el poeta centra su atención en las “encinas resistentes aunque humildes, polvorientas, roídas y rugosas, en vez de otros árboles más esbeltos y poderosos” (Correa, 1977: 137). Varios ejemplares de la “negra encina campesina” (502), con sus ramas desteñidas y el tronco polvoriento, cubren las laderas del Pardo, el monte que, situado casi a las puertas de Madrid, constituye uno de los principales pulmones de la capital, comunicando el Guadarrama con el casco urbano. La sierra debe su nombre al color verde oscuro de las hojas de estos árboles, presentes hasta los casi mil metros de altura. Si la seriedad y severidad son representadas por la montaña, las virtudes de humildad y firmeza son simbolizadas por los encinares (cfr. Hutman, 1969: 135):

¡Encinares castellanos
en laderas y altozanos,
serrijones y colinas
llenos de oscura maleza,
encinas, pardas encinas;
humildad y fortaleza! (500)

¹³³ De ahí que el autor manifieste su decepción por la destrucción de este vivo testigo de los paseos machadianos y fuente de inspiración de muchos de sus versos, a la vez que critica la tendencia a honrar la memoria del maestro con fríos azulejos conmemorativos: “No ha habido una queja, una lamentación, una protesta por ese alevoso atentado a la historia, a la naturaleza, al paisaje y, sobre todo, a la cultura, hoy que tanto se alardea de machadismo, cada dos por tres. En silencio y en la mayor impunidad, la encina del poeta ha sido exterminada” (1992: 285).

Además del interés por la textura, composición y características del terreno (“laderas y altozanos”, / “serrijones y colinas”) en el que ahondan sus raíces las encinas, los escenarios de este poema, cuyo parecido con los paisajes campestres de Beruete son evidentes, dejan entrever las huellas de la educación pictórica institucionalista. Podemos recordar que Machado alude aquí a distintos retratos cortesanos de Velázquez en los que, con los montes al fondo, campean príncipes o reyes mostrando los símbolos del poder, con atuendo de cazadores y acompañados por sus perros distinguidos y adiestrados¹³⁴:

Ya sé, encinas
campesinas,
que os pintaron, con lebreles
elegantes y corceles,
los más egregios pinceles,
y os cantaron los poetas
augustales,
que os asordan escopetas
de cazadores reales (503).

A diferencia del pintor de *Las meninas*, Machado llega a rescatar las encinas de un papel meramente decorativo y, tras compararlas con los demás árboles (los robustos robles, los pinos del mar y de la montaña, las palmeras exóticas y las hayas legendarias, los chopos ribereños, los olmos y cipreses de los parques, los olorosos eucaliptos, manzanos y naranjos), les acaba otorgando el primer plano de la representación, de acuerdo con Vila-Belda: “Machado presenta un nuevo *bathos* textual y democratizador: frente a la concepción de que la patria se encarna en la figura del monarca, como en los retratos cinegéticos velazqueños, propone que se encuentra en la tierra y en quienes la trabajan” (2004: 125).

¹³⁴ Se trata de cuadros célebres como los dos retratos ecuestres dedicados al hijo de Felipe III y Margarita de Austria (*Felipe IV, a caballo*) y al hijo de Felipe IV e Isabel de Borbón (*El príncipe Baltasar Carlos, a caballo*), claramente enlazados por el concepto de continuidad dinástica reflejado en el programa iconográfico encargado por la monarquía. Otros lienzos muy conocidos del maestro barroco son los que componen el tríptico dedicado a la actividad cinegética, con la figura del príncipe o del rey en traje de caza, siempre con una escopeta en la mano: *Felipe IV cazador* (vestido con un tabardo marrón, un cuello de encaje de Flandes y medias oscuras, acompañado por un mastín), *El príncipe Baltasar Carlos cazador* (se puede apreciar a las espaldas del niño, también ataviado con ropaje adecuado a este deporte, un roble y, como fondo del cuadro, el bosque del Pardo, además de la sierra azulada de Madrid, bajo su típico cielo nublado) y, finalmente, el retrato del hermano del rey Felipe IV, *El cardenal infante don Fernando de Austria cazador* (vestido de cazador, empuñando la escopeta con ambas manos, con un podenco a sus pies y la acostumbrada vegetación montañesa a sus espaldas).

La solemne hermosura de los encinares adeshados es la fuente de inspiración de estos versos dedicados a los señores Masriera, profesores de dibujo de la Institución¹³⁵, en recuerdo de una excursión al Guadarrama, que era, como se sabe, también el destino favorito de Giner, cuyos restos mortales —sugiere el poeta— no podrían tener mejor sepultura que a la sombra de “una encina casta” (587) de la sierra. Además del gran afecto por el moderno *fraticello*, cuya vida modélica sería un ejemplo para sus acólitos —herederos del mensaje de ser “buenos y no más” (587)¹³⁶—, otro detonante del aprecio machadiano por los encinares castellanos es el amor por Leonor, adonde le lleva un doble “destino” personal y profesional:

Nadie elige su amor. Llévome un día
mi destino a los grises calvijares
donde ahuyenta al caer la nieve fría
las sombras de los muertos encinares (662).

Tras confesar que su patria del alma se sitúa entre “fantasmas de viejos encinares” (548), el sevillano desea, una vez trasladado a Baeza, poder sentir por los campos andaluces el mismo amor con que recuerda “la hermosa tierra de encinar” (603). Estos arboles de porte sobrio son patrimonio —el poeta nunca lo olvida— de campesinos y leñadores, cuya silenciosa lucha diaria por la supervivencia pasa desapercibida, al igual que las hojas oscuras y las flores poco llamativas de esta especie no particularmente apreciada en la jardinería. Ya hemos visto cómo Machado resalta los aspectos de la planta en los que nadie suele fijarse, como los pétalos dicromáticos de su “flor verdiamarilla” (658): “Canta de la parda encina / la rama que el hacha corta / y la flor que nadie mira” (621).

Pese a todas las calamidades sufridas y los cambios estacionales, el “árbol bueno” —significado originario del vocablo *quercus*, empleado por los antiguos romanos para designar la encina, procedente del término celta *quesquez* (Herrero Uceda, 2008: 39)—

¹³⁵ Cabe recordar que también Joaquín Costa, profesor de Derecho en la misma Institución y experto en los riegos y en la repoblación forestal, escribió páginas sugestivas sobre las encinas de los bosques castellanos.

¹³⁶ El mensaje de aquel “viejo alegre de la vida santa” (587) sería transmitido a través de una existencia íntegra y un duro trabajo para asegurar un futuro mejor al país, alcanzable solo poniendo en práctica una especie de “franciscanismo” laico (con un guiño evidente al nombre del maestro). Esta especie de cristianismo fraternal, basado en lo que había procurado ser Giner a lo largo de toda su existencia, es decir, “alma” y “hermano”, se refleja en la sintonía con el mundo natural, expresada mediante el vuelo de unas mariposas significativamente “doradas”. La coreografía puesta en escena por estos insectos que, de acuerdo con Ariza, suelen “aparecer como uno de los elementos descriptivos de la primavera o de un paisaje idílico” (1990: 369), es acompañada por la banda musical de los pinares de la sierra.

refleja el comportamiento estoico y honrado de “los buenos aldeanos” (503) castellanos. Ellos utilizan su madera, conocida por asegurar una combustión muy larga y desprender un aroma agradable, para obtener leña, lo que viene a confirmar el valor funcional antes que estético de este árbol generoso. Al igual que la encina, ellos labran la intrahistoria del país con un cotidiano trabajo de siembra, riego y arado, desarrollado de sol a sol bajo las condiciones climáticas más hostiles, desde el sofocante calor del verano hasta las borrascas y nevadas del invierno.

Interesado más bien en la perspectiva espacial antes que en la temporal, el poeta ubica las encinas en una visión geográfica de amplio alcance, abarcando todas las provincias de la península en las que efectivamente arraigan importantes encinares. España es el país con la mayor cantidad de estos árboles y, en la época de la colonización romana, todo el territorio de la antigua Hispania era un extenso encinar. El geógrafo Estrabón afirmaba que una ardilla podía saltar de rama en rama, sin necesidad de tocar el suelo, desde los Pirineos hasta Gibraltar, y pararse a descansar en el espeso encinar de la meseta (cfr. Herrero Uceda, 2008: 40):

¡oh tú, robusta y serena,
eterna encina rural
de los negros encinares
de la raya aragonesa
y las crestas militares
de la tierra pamplonesa;
encinas de Extremadura,
de Castilla, que hizo a España (502-503).

La panorámica oscila desde Aragón y Navarra, en las fronteras con Francia, hasta Extremadura, lindante con Portugal, pasando por Castilla; es esta la Castilla que escribió la historia de la nación, según entendía Antonio Machado y, en una línea semejante, comenta ahora Yvan Lissorgues:

Como la parda, humilde, recia y firme encina, que desde su recinto originario impuso en todos los paisajes de Iberia su “humildad y fortaleza”, el espíritu castellano puso su nota arisca, su seriedad y su reciedad en todos los espacios espirituales de España. El espíritu castellano, representado por la encina presente en todas partes, es el lazo espiritual de la nación (1999: 233).

Las encinas crecen en toda altitud y latitud, tanto al nivel del mar como sobre colinas y montes, sin faltar ejemplares de ellas incluso en las cuencas fluviales, según

puede apreciarse en las orillas del Duero, nacido en el territorio soriano, y del Tajo, que baña las riberas toledanas:

encinas de la llanura,
del cerro y de la montaña;
encinas del alto llano
que el joven Duero rodea,
y del Tajo que serpea
por el suelo toledano (503).

Abrazan la península en todas las latitudes, desde el extremo norte, representado por la capital cántabra asomada al Golfo de Vizcaya, hasta el extremo sur, simbolizado por la Córdoba situada en el corazón árabe de Andalucía, pasando por el Madrid que, a los pies del Guadarrama, transmite a los encinares su hosco gesto castellano:

encinas de junto al mar
—en Santander—, encinar
que pones tu nota arisca,
como un castellano ceño,
en Córdoba la morisca,
y tú, encinar madrileño,
bajo Guadarrama frío,
tan hermoso, tan sombrío (503).

Como sabemos, la otra fagácea del mismo género es el longevo roble, con su porte majestuoso, el tronco robusto, la madera incorruptible y el peculiar fenómeno de la marcescencia de las hojas que, cuando se secan, no se desprenden de las ramas hasta que brotan las nuevas en primavera. Todos estos aspectos contribuyen a la simbología, divulgada en el imaginario popular —recuérdese la expresión “fuerte como un roble”—, de vigor y resistencia ante cualquier obstáculo, así como de la soberbia y rebeldía sugeridas por la “rabia inmoble” de sus ramas torcidas. El recio ramaje elevado hacia el cielo le otorga un aspecto “más altivo y más señor” (500) que el de la encina, descrita, en cambio, “sin esbeltez ni altiveza” (502):

El roble es la guerra, el roble
dice el valor y el coraje,
rabia inmoble
en su torcido ramaje;
y es más rudo
que la encina, más nervudo,
más altivo y más señor (500).

Los robles y las encinas conviven en varios poemas, donde suelen recubrir las laderas de los cerros, cuyo sombrío cromatismo se debe a las hojas caducas de los primeros y a las perennes de las segundas: “Veía el horizonte cerrado por colinas / oscuras, coronadas de robles y de encinas” (493). El horizonte, literalmente “cerrado” a la vista por estas dos especies en los versos de “A orillas del Duero”, no permite divisar ninguna posibilidad de regeneración de una Castilla que, antes madre de “capitanes”, se presenta ahora como madrastra de “humildes ganapanes”, como explica Patricia McDermott: “La visión de la geografía socioeconómica del presente está limitada por el horizonte cerrado (¿del oscurantismo?) y representada con una técnica expresionista de sombras de película muda” (2005: 189). Poco más adelante, y precisamente dentro de una “oración aislada que se desprende del fondo del cuadro y atraviesa el poema, dura y penetrante como una lanza” (Blanco Aguinaga, 1964: 403), el Duero, al igual que sangre o savia vivificadora, “cruza el corazón de roble / de Iberia y de Castilla” (493). Marsha Collins (2000: 49-50) compara la repentina aparición del buitre, cuyo vuelo viene a interrumpir la libre asociación de ideas del sujeto lírico, con la imagen del río que traspasa el duro corazón de Castilla la Vieja, presentado con una expresión elemental adecuada para una clase escolar de geografía. El curso fluvial, que funciona como línea de demarcación entre la descripción del inhóspito paisaje y la consiguiente meditación historicista, facilita la transición de una visión geográfica a una cronográfica. Al fluir como “vena de plata, sangre viva” (Zardoya, 1964: 81), el Duero es la arteria principal de la Castilla heroica, la que recordará a los noventayochistas su pasado de glorias. La metáfora hidrobotánica, basada en las connotaciones bélicas tanto del río como del roble (cfr. “el roble es la guerra”), es “emblemática de la tierra y su espíritu, recuerda el árbol sagrado de los celtas y la materia de construcción del poder marítimo colonial” (McDermott, 2006: 183-184).

Metáfora de fuerza y de resistencia, el roble es el árbol que produce el fuego más intenso y duradero, de acuerdo con la etimología latina, según la cual “roble” y “fuerza” se expresan con el mismo término: *robur*. Machado llega a comparar el alto roble con un fuerte atleta que, en los instantes de máxima concentración antes de una competición, afirma los pies en el suelo con seguridad y contrae los músculos:

El alto roble parece
que recalca y ennudece
su robustez como atleta
que, erguido, afinca en el suelo (500).

De camino es interesante recordar cómo, en su “Imagen sucesiva de Antonio Machado”, Alberti escoge el roble como metáfora del robusto y orgulloso andaluz, a quien acude a visitar, acompañado por León Felipe, para intentar ahorrarle el trágico destino del joven Federico. A la hora de recordar este encuentro, el poeta gaditano alude a doña Ana Ruiz explicando que “no se comprendía bien cómo de aquella frágil, diminuta mujer pudo brotar roble tan alto” (1973: 28). Esta imagen recuerda la del “hombre-roble”, expresión con la que Plinio el Viejo traduce al druida —procedente del vocablo griego *drus*, “roble”— de los celtas, en cuya sociedad se consideraba un árbol totémico por su capacidad de atraer a los rayos (cfr. Herrero Uceda, 2008: 33).

El “roble tan alto” al que se refería Alberti sucumbirá finalmente al hachazo, al igual que el vigoroso robledo del poema XCIX, también condenado, junto al encinar, a una trágica muerte, en medio de “¡un ex paisaje!” (Zardoya, 1964: 82) de destrucción y devastación: “El hombre de estos campos [...] / antaño hubo raído los negros encinares, / talado los robustos robledos de la sierra” (495). El ritmo entrecortado casa perfectamente con el estado agónico de los árboles arrasados y quemados sin misericordia a manos del hombre, al mismo tiempo que la tempestad se lleva los limos, es decir, la porción fértil de la tierra. Capaz de cometer todo tipo de “crímenes bestiales” y caracterizado por tener un “alma fea en el pecho” (ibíd.), este agricultor trabaja y sufre “por tierras de España”, según sugiere el título de la composición que, en el intento de abarcar todo el país, acabaría sustituyendo el originario “Por tierras del Duero”. A su odio por los árboles peninsulares hace referencia Raymond Carr en las páginas de *Spain*:

El odio del campesino a los árboles es uno de los rasgos más confiablemente confirmados y curiosos de la vida del campo fuera del norte de España... Sin una legislación efectiva, la destrucción del bosque español se continuó hasta avanzado el siglo XIX; entre 1866 y 1932 —en gran medida para satisfacer las demandas crecientes de la industria de la construcción—, tal vez la mitad de los bosques que dejaron en pie los especuladores de mediados del siglo fue cortada, generalmente sin replantarlos. [...] Sin cultivos adecuados, la tierra de España se la llevaron el viento o los torrentes de invierno, se destruyó su calidad y textura (en Predmore, 1981: 127).

Empeñado en guardar ávidamente sus riquezas y en maldecir las de su vecino, el “hombre malo del campo y de la aldea” (495) tala precisamente los árboles que conforman el pulmón del paisaje castellano, lo que constituye la causa primera de la infertilidad de la tierra y de la consecuente emigración. Alfonso Ollero Bañuelos hace hincapié en la oportuna elección de los ejemplares arbóreos para sensibilizar a los

coterráneos: “Machado, poeta de los árboles, elige en primer lugar, para denunciar la villanía del ‘hombre de estos campos’, la actividad destructora que más podía conmoverlo. La evocación deja paso a las consecuencias de tales actos en el presente: las tierras devastadas son improductivas, ‘malditas’” (2007: 104).

Además de perseguir únicamente el provecho personal, el campesino, movido por una fe meramente utilitarista, clama al “Dios ibero” con apóstrofes o imprecaciones: lo maldice si este hiela la espiga o no permite la maduración de los frutos otoñales, a la vez que lo bendice cuando le garantiza una abundante cosecha. Sin embargo, se pregunta Machado con ironía si el que ahora “insulta a Dios en los altares” no es el mismo que “puso a Dios sobre la guerra” en sus expediciones de conquista, “más allá de la mar y de la muerte” (497). ¿No es el mismo agricultor que cercenaba las ramas de las encinas para alimentar, con sus frondas votivas, las hogueras que ardían en el corazón de los místicos? La llama en la que ellos se fundían con Dios se obtenía quemando metafóricamente la leña de la encina castellana:

¿No dio la encina ibera
para el fuego de Dios la buena rama,
que fue en la santa hoguera
de amor una con Dios en pura llama? (498)

Con una mirada optimista hacia el futuro, el poeta levanta sus ojos para divisar el rostro del “Dios hispano”, ese que nadie ha visto nunca y que no es sino el de la España del futuro, para la cual “los viejos encinares” (ibíd.) darán sus verdes ramas. La imagen del “Dios adusto de la tierra parda”, que la mano del “hombre ibero” obtendrá trabajando la valiosa madera del “roble castellano” (ibíd.), parece aludir justamente a la espera del “nuevo Quijote que soñó Machado y soñó toda su generación” (Zubiría, 1969: 55); una generación que, si bien víctima de su pasado e insatisfecha con su presente, podría cambiar su futuro a partir del compromiso con el trabajo de la tierra. El roble castellano es, en la interpretación de Yvan Lissorgues, el símbolo de “la fuerza inalterable de la raza que duerme bajo los abrojos del presente y guarda en el fondo de su intrahistoria un nuevo fuego de Dios, cuya llama pudiera alejar la sombra de Caín de los rincones del sueño” (1999: 233). En este árbol tan resistente podrá tallarse la cara telúrica del Dios histórico, del Dios que, hecho de la misma madera nacional, sea motivo de inspiración de un pueblo español que luche y ponga en juego su vida. En este sentido, la fe en los valores patrios vendría a justificar la elección, como cierre del poema, de una potente imagen dedicada

a la función catártica del arte. Y, si hacemos caso a Rodríguez Forteza, Machado creyó ver en el maestro Unamuno al “posible escultor literario de ese Dios hispano” (1965: 253), del Dios que representa, en palabras de Predmore, “un esfuerzo para purgar el alma de sus compatriotas del culto supersticioso a una deidad invisible, su respuesta a una sociedad manejada por la Iglesia en donde al pobre se le enseña a vivir y sufrir con resignación y a dirigir sus súplicas y esperanzas a los cielos” (1981: 163).

El roble suele crecer desde una altitud de mil doscientos metros (el límite máximo del hábitat característico de las encinas) hasta los mil seiscientos, a partir de los cuales se extienden los bosques de pinos o hayas, siendo muy habitual entre las rocallas y pedreras de los montes castellanos:

Entre los robles muerden
los negros toros la menuda hierba,
y el pastor que apacienta los merinos
su pardo sayo en la montaña deja (511).

Este árbol no puede faltar, por tanto, en los bosques de aquella “obra épica, desprendida y sostenida en pie por sí sola” (Valverde, 1973: 406) que es el romance de Alvargonzález. Los hermanos mayores van echando ramas y astillas encima de “troncos de roble” (520), en el intento vano de prender el fuego en la chimenea, propósito que conseguirá únicamente Miguel. Este logro desencadenará la envidia de los asesinos, quienes se alejan “por los rincones del sueño” con un hacha afilada entre las manos, muy similar al “hacha fuerte que la leña hacía / de la rama de roble cercenada” (507) de “Un criminal”. Del mismo material están hechos también tanto la sólida mesa que campea en el medio de una sala de la casa de los Alvargonzález (“En una estancia que tiene / luz al huerto, hay una mesa / con gruesa tabla de roble” [534]) como el arado que intenta abrirse espacio entre los campos infecundos (“Del corvo arado de roble / la hundida reja trabaja / con vano esfuerzo” [537]).

Como hemos venido comprobando, tanto los robles como las encinas se encuentran entre las especies arbóreas más frecuentes sobre los cerros bañados por el Duero, el río antropomorfizado al cual confiesa Machado su preocupación por la incesante emigración y la consecuente improductividad de la tierra:

Entre cerros de plomo y de ceniza
manchados de roídos encinares,
y entre calvas roquedas de caliza,

iba a embestir los ocho tajamares
del puente el padre río,
que surca de Castilla el yermo frío.

[...]

¿Acaso como tú y por siempre, Duero,
irá corriendo hacia la mar Castilla? (499-500)

Las manchas de los encinares también pincelan los “Campos de Soria”, en un marco paisajístico cada vez más adusto, con las “roquedas” convertidas en “pedregales” y las “colinas” o “alcores” en “sierras”, sin olvidar que incluso los calificativos (“oscuros”, “ariscos”, “calvas”) extirpan cualquier posible halago sensorial. Aquí, por un lado, la forma del Duero, cuyo movimiento se hace casi sensible gracias al encabalgamiento, reactiva el recuerdo de la guerra de la reconquista, debido a la función del río como límite simbólico de Asturias bajo el reinado de Alfonso III; por otro, los encinares ensombrecen el cuadro con su “nota arisca”, guiño al temperamento fiero y seco de los habitantes de Castilla:

¡Colinas plateadas,
grises alcores, cárdenas roquedas
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, oscuros encinares,
ariscos pedregales, calvas sierras (515).

Desde sus soledades andaluzas, el “corazón” de Machado, núcleo generador y propulsor de la emoción, regresará una y otra vez “allá” a “las tierras altas” (546), donde nos sitúa *ex abrupto* la deixis inicial del poema CXXI. El poeta viaja, sin seguir una trayectoria predefinida (“está vagando”) y en una condición desrealizada (“en sueños”), gráficamente reproducida con los puntos suspensivos que prolongan el estado de flotación del sueño (cfr. Ortiz Lozano, 1992: 217), hacia las tierras sorianas, de las cuales son componente obligado los sombríos encinares:

Allá, en las tierras altas,
por donde traza el Duero
su curva de ballesta
en torno a Soria, entre plumizos cerros
y manchas de ráidos encinares,
mi corazón está vagando, en sueños... (546)

Si cotejamos estos versos con los de “Orillas del Duero”, podemos constatar cómo Machado introduce los encinares, que son parte de un similar contexto de degradación y decadencia, con el mismo adjetivo “raídos”, además de situarlos en unos “plomizos cerros”. Y, por si fuera poco, su perfil se esboza con las manchas impresionistas anteriormente observadas, puesto que este recurso resulta especialmente eficaz a la hora de recrear un paisaje difuminado y borroso, tal como se presenta en el confuso recuerdo del sujeto lírico.

En los versos de la pieza titulada “En abril, las aguas mil” el pincel machadiano vuelve a esbozar o, según se lee en el texto, a “esfuminar” la silueta de un encinar, probablemente entrevisto desde la ventana de un tren, como hacen suponer los bruscos cambios de los fenómenos meteorológicos descritos. El temporal primaveral alterna luces y sombras en este apunte lírico, cuya forma breve recuerda los lienzos de pequeño tamaño que los impresionistas desplazaban fácilmente para pintar al aire libre. El grupo de encinas va perdiendo la nitidez de sus contornos bajo la densa cortina de niebla; a la vez parece cobrar vida propia, según destaca Xon de Ros (2015: 98), gracias a la forma impersonal (“se divisa”), en una vertiginosa sucesión de apariciones y desapariciones del paisaje, transmitidas como simultáneas gracias al empleo de la conjunción copulativa:

A través de la neblina
que forma la lluvia fina,
se divisa un prado verde,
y un encinar se esfumina,
y una sierra gris se pierde (504).

Mientras la lluvia cae sobre los cultivos de habas, el sol se va abriendo paso entre las ramas de los encinares (“hay sol en los encinares”) que, generalmente retratados con colores oscuros, adquieren aquí una claridad insólita. Sin embargo, este tono luminoso acaba perdiendo su energía por virtud del encabalgamiento, al que se debe la superposición en la mente del lector del oro del sol con el gris de la lluvia. Se vuelven a teñir de los pardos matices habituales los árboles del poema CXLIII, inconfundibles baluartes de “Castilla la gentil y la bravía”, tierra que ofrece la temperatura y la orografía más propicias para la aclimatación de las encinas, como destaca la anáfora machadiana:

¡Castilla, España de los largos ríos
que el mar no ha visto y corre hacía los mares;
Castilla de los páramos sombríos,

Castilla de los negros encinares! (591)

La desnuda austeridad de la meseta acoge los esqueletos de viejos encinares también en el poema donde “el loco” yerra gesticulando y gritando su doloroso aislamiento: “[...] y ruinas de viejos encinares / coronando los agrios serrijones” (505). Vestigios de encinares, esparcidos por el “páramo sombrío” —sintagma idéntico al empleado en la pieza CXLIII— del Duero, enmarcan también, junto a los barrancos y las escarpadas pendientes, la composición dedicada “al maestro ‘Azorín’ por su libro ‘Castilla’”:

[...] Todavía los grises serrijones,
con ruina de encinares y mellas de aluviones,
las lomas azuladas, las agrias barranqueras,
picotas y colinas, ribazos y laderas
del páramo sombrío por donde cruza el Duero,
darán al sol de ocaso su resplandor de acero (544).

Machado recibió un ejemplar del libro del alicantino cuando ya se encontraba en Baeza, y su lectura debió de despertar en él la nostalgia y la añoranza tanto por Leonor como por la Castilla “humilde y brava”, descrita con connotaciones ásperas y falta de atributos decorativos:

—yo tuve patria donde corre el Duero
por entre grises peñas
y fantasmas de viejos encinares,
allá en Castilla, mística y guerrera (548).

Los espectros de los encinares emergen a través de las tinieblas luctuosas para borrar las imágenes luminosas de las exóticas palmeras, de los fúlgidos naranjos, del limonero con sus frutos dorados y de las generosas plantaciones de olivo. La mente de Machado no tiene control sobre esta puerta que, con anclajes sólidos en su corazón (“Se abrió la puerta que tiene / goznes en mi corazón”), tiende a abrirse por sí sola para desvelarle la galería de los recuerdos idealizados de la capital del Duero, entre los que nunca falta “la parda encina” (616). Y si la primavera florece por los valles alto-andaluces, la meseta sigue azotada por el gélido bóreas, razón por la cual la leña de la roja encina arde en los hogares sorianos, de los que el poeta se despide definitivamente con unas palabras conmovedoras:

¡Adiós, tierra de Soria; adiós el alto llano
cercado de colinas y crestas miliars,
alcores y roquedas del yermo castellano,
fantasmas de robledos y sombras de encinares!
En la desesperanza y en la melancolía
de tu recuerdo, Soria, mi corazón se abreva.
Tierra de alma, toda, hacia la tierra mía,
por los floridos valles, mi corazón te lleva (543).

El amor por Soria lleva al poeta a la hibridación de los campos castellanos con la vega del Guadalquivir, con la que se funden en un único instante psicológico en las “Canciones de tierras altas”, cuando la vegetación numantina se superpone y se confunde con la de su tierra natal. La sombra de las encinas de la “tierra de ceniza” (617) se extiende y difumina, hasta llegar a borrarlo, el verde luminoso de los limonares andaluces en fase de maduración.

Los dos representantes botánicos de Castilla y de Andalucía, que mantendrán su simbología incluso en las composiciones bélicas —donde podemos recordar a “la negra encina” ir de la mano del “áureo limonero” (834)—, bailan un paso doble en los “Recuerdos de sueño, fiebre y duermivela”: “y el limonero baila / con la encinilla negra” (719). Como explica Gullón, en el delirio de las memorias superpuestas, “pueden sin incoherencia abrazarse y bailar torres y árboles (limonero—Sevilla con encina—Castilla), mezclando recuerdos con símbolos, según ocurre en el espacio del sueño” (1970: 35). Los símbolos arbóreos se mezclan y se funden, sí, pero nunca se confunden en su significación específica; de ahí que la recreación del recinto soriano y de Leonor quede asociada a la fagácea de las laderas numantinas:

Era la tierra desnuda,
y un frío viento, de cara,
con nieve menuda.
Me eché a caminar
por un encinar de sombra:
la sombra de un encinar.
El sol las nubes rompía
con sus trompetas de plata.
La nieve ya no caía.
La vi un momento asomar
en las torres del olvido.
Quise y no pude gritar (719-720).

Con su sola aparición, las encinas ubican al lector en las frías tierras de Soria, según se puede apreciar en varios fragmentos del “ciclo de Leonor”, donde cada elemento de la vegetación, bajo las directrices del poeta, tiende a situarse en su hábitat natural (y lírico). Si el chopo —a menudo intercambiable con el álamo— desciende hasta las orillas del Duero, a su vez la encina, presentada con el característico cromatismo negro, sube para colocarse en las laderas del cerro: “Y al recuerdo obediente, negra encina / brota en el cerro, baja el chopo al río” (661).

5.7.2. El “viejo olmo” del Duero

*¡Dios sabe cuántas veces,
con paso perezoso,
hemos vagado juntos
bajo los altos olmos
que de su casa prestan
misterio y sombra al pórtico!*

Gustavo Adolfo Bécquer
Rimas (1871)

No hay lector que no asocie el nombre de Antonio Machado al olmo seco del Duero, uno de los árboles más característicos de la meseta y el símbolo por excelencia de la agonía de Leonor. Esta especie, que Virgilio sitúa en el centro del inframundo, llena las páginas de Leonardo Da Vinci, Hermann Hesse, Arthur Conan Doyle, Julio Verne, Washington Irving y François Rabelais, entre otros. En la historia de nuestra literatura se deja ver, a modo de brevísimo ejemplo, en las obras de Lope y Garcilaso, en *El Quijote* o en las *Rimas* de Bécquer.

Sabemos que los olmos se suelen plantar en las plazas mayores de los pueblos, cuyos habitantes los consideran como un miembro más de la familia. Pese a estar situados a menudo en contextos urbanos, no pertenecen al ámbito modernista de parques y jardines, puesto que empiezan a aparecer con cierta frecuencia a partir de la estancia soriana. Introducidos en la península por los romanos, los olmos nunca dejarán de acompañar a Machado en su recorrido vital, desde los juegos de la infancia hasta las meditaciones de la madurez, como él mismo confiesa:

De los parques las olmedas
son las buenas arboledas
que nos han visto jugar,
cuando eran nuestros cabellos
rubios y, con nieve en ellos,
nos han de ver meditar (501).

Los viejos olmos, que han compartido con el ser humano una trayectoria milenaria, se convierten en los confidentes del poeta, según hace constar uno de sus ex alumnos, Rafael Laínez Alcalá: “[...] solíamos encontrar a don Antonio, solo las más de las veces, sentado bajo el olmo de la Puerta del Conde o en alguno de los bancos que, más lejos, se apoyan en la espalda de la Plaza de Toros, allí por el Egido” (en Gullón y Phillips, 1979: 91-92).

El estudio taxonómico ha revelado que el olmo aparece apenas en un verso de *Soledades*, donde Machado dibuja su copa ancha y espesa, en cuyo interior se intuye la presencia de una cigarra, sugerida por la metálica letanía de las alas:

Dentro de un olmo sonaba la sempiterna tijera
de la cigarra cantora, el monorritmo jovial,
entre metal y madera,
que es la canción estival (437).

La cantinela de las cigarras hace algo más agradables los secos veranos de la meseta, como se intuye en los versos de “Siesta”, donde el canto del insecto procede, una vez más, del follaje de un olmo: “y en el olmo la copla de marfil / de la verde cigarra late y suena” (716). Es interesante observar cómo el autor recurre, por boca de Víctor Acucroni —su apócrifo malagueño de origen italiano—, a un léxico semejante (“marfil”, “suena”) y a idéntica recreación acústica procedente en este caso de la copa de una encina o, según lo imagina en el duermevela, probablemente de un olmo:

Esta bolita de marfil sonora
que late dentro de la encina vieja
me hace dormir...
En sueños,
un ave de cristal ¡mli! n’el olmo suena (808).

Si volvemos al análogo cuadro del poema XIII, podemos destacar cómo Carlos Blanco Aguinaga establece una relación entre los versos que aluden a la angustia por el

paso del tiempo y los de la primera estrofa, en los que la presencia del olmo sirve para marcar el cambio de escenario:

Es clara la relación entre las estrofas: esta vez, por oposición a la metafórica trompeta, el sonido es real; y no metálico, sino menos puro (“entre metal y madera”); más insignificante también (de cigarra, no de sol), menos brillante, pero “jovial” con la alegría de quien en la plenitud del año se engaña sobre la duración de su breve existencia. Y todo ello *dentro* de un olmo, y no en el espacio abierto y al parecer sin fin hacia el horizonte (1964: 393).

El vaivén de los versos entre la naturaleza circundante y el yo reflexivo (y viceversa) alcanza su clímax en la parte final de la composición, donde tanto el viejo olmo —evocado metonímicamente por la melodía monótona de los “élitros cantores”— como las pardas encinas y los olivos polvorientos reflejan el tenebroso paisaje anímico del “oscuro rincón que piensa” (437) y que se auto-reconoce como una frágil “gota en el viento” (438)¹³⁷.

Aparte de este y algún otro caso, casi todas las demás referencias a esta especie arbórea gravitan alrededor del “olmo centenario” (541) de la meseta al que, en la primavera de 1912, don Antonio dirige unos versos cargados de indicios de una muerte inminente: por una parte, la sucia “corteza blanquecina”, que “recuerda los cabellos blancos de un anciano” (López Landeira, 1971: 282), aparece “manchada” por un musgo calificado de “amarillento” (tonalidad evocadora de un aspecto enfermizo). El parasitismo de esta planta, adherida al tronco del árbol para sacar partido de su savia, entronca con la famélica colonia de hormigas y de las incansables arañas, empeñadas en corroer la corteza para instalar sus nidos. Mientras el ejército de insectos, probable metáfora de las molestias y delirios de las largas noches de insomnio de los tísicos, trepa por el tronco carcomido, las arañas no dejan de urdir telas en las entrañas del olmo, decretando su fin inevitable, puesto que atacan y destruyen directamente sus órganos vitales.

Desgastado y enfermo no menos que Leonor —cuyo nombre criptográfico detecta Biruté Ciplijauskaitė (1997: 114) ya en el primer verso (“AL oLmo viEjO, hENdido

¹³⁷ Merece la pena destacar que, pese a estar cansado y hondamente angustiado, el observador naturalista acepta agradecido el trasfondo paisajístico de aquel “solitario crepúsculo campesino” (437), reconoce su valor y lo respeta, como puntualiza Helen Grant: “[...] es digno de notar que, aunque el poeta es melancólico, es hombre esencialmente modesto y no irrumpe en invectivas contra la indiferencia de la Naturaleza, del Cosmos o de Dios, como haría un Vigny o un Espronceda” (1964: 463).

pOR”)—, el árbol, “hendido por el rayo / y en su mitad podrido” (541), no puede lucir un aspecto robusto y sano; tampoco puede disfrutar de la compañía de los ruiseñores (“No será, cual los álamos cantores / que guardan el camino y la ribera, / habitado de pardos ruiseñores” [541]), cuyo alegre trinar se opone al silencioso trabajo de destrucción de los insectos. Los pájaros conocidos por la variedad y potencia de su inconfundible canto —emitido incansablemente día y noche— prefieren posarse sobre las ramas de los álamos, personificados o siquiera animados mediante la atribución de la acción de cantar.

Con el corazón partido en dos, del que es recreación visual la corteza agrietada y podrida del olmo, el marido está dispuesto a contagiarse de la enfermedad de su mujer, llegando a identificarse con el avanzado estado de deterioro del árbol, situado —“acaso como síntesis educadora de la naturaleza” (Guereña, 1990: 236)— al borde de un sendero. El brote de alguna hojita nueva aviva la esperanza de que Leonor pueda recobrar la salud y, por tanto, el poeta recuperar las ganas de vivir, tal y como ocurrió cuando tuvo la oportunidad de conocer a la que se convertiría en su mujer, como explica Biruté Ciplijauskaitė: “El árbol, así, adquiere polivalencia: no representa solo lo mortal genérico, sino también la esperanza que el poeta sostiene a pesar de las contrapruebas de los hechos. Por extensión, se podría ver en él una imagen del poeta mismo, viejo y triste antes de su encuentro con Leonor, y regenerado por ella” (1997: 112).

Hay que tener en cuenta también, aparte de las habituales correspondencias del olmo con la tuberculosis de la joven y con el estado de desesperación del poeta, la lectura en clave noventayochista de Antonio Barbagallo:

Hay quien dice que el olmo no es nada más que un olmo verdadero, y de hecho lo habrá sido. Hay también quien dice que el olmo representa a Leonor hendida por la tuberculosis —el rayo—, y así puede ser, pero ¿no puede ser también España en su estado de putrefacción? ¿Quiénes son las hormigas y las arañas?; ¿no serán quizás los usurpadores, los oportunistas y en general “los borrachos de sombra negra”? (2012: 78)

Además del improbable paralelismo entre la avanzada edad del olmo y la tierna juventud de la esposa-niña, el crítico defiende su original propuesta destacando cómo la única alusión a la mejora del estado de salud de Leonor queda circunscrita a la parte final del poema; asimismo la referencia a un posible indicio de recuperación, del que además no hay constancia, se limita al recurso simbólico de la “rama verdecida”. Desde un enfoque pedagógico y formativo, en cambio, Jacinto Luis Guereña identifica el olmo con “el pueblo abandonado”, que necesita ser revitalizado con “la savia de la cultura, ofrenda

que la educación recaba como tarea esencialísima” (1990: 236). El propio Barbagallo (2012: 81) confía en que esta regeneración llegue, antes que de la mano de los “borrachos de sombra negra”, de la de los intelectuales de su generación, o sea, de aquellas “hojas verdes” del árbol deteriorado, símbolo de las ideas frescas, nuevas y positivas para el futuro de España.

Sea como fuere, el poeta “intralocutor” (López Landeira, 1971: 282) entabla con el olmo viejo una especie de “monodílogo”, perfectamente instalado en la larga tradición del *carpe diem*, del que son brillante muestra, en el ámbito hispánico, los sonetos de Garcilaso (*[En tanto que de rosa y azucena]*) y Góngora (*[Mientras por competir con tu cabello]*). Al igual que sus predecesores, Machado alude a la urgencia de detener el paso del tiempo y a la fe de conseguirlo gracias al poder de la creación, lo que se refleja en la anáfora del deíctico temporal (“antes que”), con el cual se sugiere el obsesivo temor de llegar demasiado tarde:

Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que rojo en el hogar, mañana,
ardas en 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 (542).

Machado aspira a captar la fugaz aparición de la vida en el olmo agonizante y eternizar la belleza primaveral de la naturaleza gracias a la poesía, como explica Richard López Landeira, que además añade su personal interpretación de la simbiosis vida-arte, autor-actor, creador-criatura:

El poeta es el único que puede salvar al olmo seco. [...] Pero he aquí que no solo el poeta confiere vida inmortal al árbol, sino también a sí mismo; poeta que historia el fin de una vida, pero que a la vez se convierte en personaje de su propio historiar [...]. Machado poetiza al árbol, pero también a sí mismo. El poeta no es solo autor sino actor, no solo creador sino criatura; ente de ficción que penetra en la dimensión de su obra de imaginación y la presencia en su ámbito trascendental, aumentando su vivencia y prolongándola indefinidamente en el poema (1971: 283).

Antes de que el olmo sea talado por el hombre —con el fin de utilizarlo en carpintería o para proporcionar leña a los hogares—, o antes de que lo destruya alguna catástrofe natural y luego lo empuje el río hacia la mar —nótese el paralelismo entre el árbol derribado que va camino de la mar-muerte y la vida humana—, el poeta declara, mediante una intensa perífrasis volitiva, la urgencia de tomar nota del renovado verdor de la rama. En la línea interpretativa que identifica la degradación del país con el deterioro del olmo, Barbagallo atribuye, contrariamente a la mayor parte de la crítica, un valor positivo al proceso de transformación de la materia prima proporcionada por el árbol. Los escombros del olmo derribado por mano ajena —en ningún caso se alude a una muerte natural— pueden ser reciclados y convertidos en algo de provecho, de acuerdo con la visión institucionista de la naturaleza:

El poeta pensaría que si el leñador no derribara el olmo, posiblemente la “rama verdecida” crecería hasta formar otro árbol. [...] En el plano realista, este hermoso viejo árbol es más que una vida que se apaga. Cuando era joven y frondoso hospedaba en sus ramas y entre sus hojas a cientos, a miles, de ruiseñores, y echaba su refrescante sombra para el alivio del caminante o del labrador, pero su vida ahora se transforma y tiene utilidad para otros seres vivientes. El leñador y el carpintero, con sus oficios, dan “otra” vida al olmo y lo transforman en cosas útiles para el ser humano —yugo de carreta, melena de campana, lanza de carro—. Pero incluso cuando arda en el hogar de una humilde caseta el pobre olmo sigue cumpliendo su misión, y con el calor que produce, el Hombre se calienta y cocina sus alimentos (2012: 82).

Todas estas fuerzas destructivas, según señala Ciplijauskaitė, pertenecen al género masculino (“leñador”, “torbellino”, “ejército”, “soplo”, etc.), al contrario de los elementos que simbolizan la vida, de género femenino (“lluvia”, “gracia”, “rama verdecida”, “luz, “vida”). Esta observación confirmaría la función de Leonor como potencia regeneradora en la existencia del poeta (1977: 116).

Los últimos versos que, “a manera de un terceto en isocolon” (Redondo Goicoechea, 1990: 381), desvelan la clave interpretativa del poema y lo cargan “de sentido metafísico mítico” (d’Ors, 2000: 15), representan la “creencia y energía poética contra lo que se resiste a no ser de nuevo y para siempre” (García Ramírez, 2012: 163). Finalmente, el yo lírico sale de la red simbólica y declara abiertamente: “Mi corazón espera / también, hacia la luz y hacia la vida, / otro milagro de la primavera” (542). Ahora acaban encajando todas las piezas del puzzle, como explican Ángeles Cardona y Gilberto Monserrat:

Machado elige el “olmo de la colina”, ya en proceso de destrucción. El olmo es un árbol de gran dimensión y longevidad (“es centenario”), por lo tanto participa de cierta sacralidad, por eso lo coloca en el altar (“la colina”), no en el camino machadiano. Como árbol, el olmo es símbolo de la regeneración perpetua y, por lo tanto, de la vida en sentido dinámico, de aquí que sea posible que le nazcan las hojas verdecidas. [...] El árbol surca la tierra (bajos fondos del hombre) y sube a los cielos inundándolo todo (parte noble y espiritual del hombre). [...] Las lluvias de abril —*lluvia*, símbolo fertilizador—. Agua que desciende del cielo y fertiliza no solo la tierra, sino el espíritu. Lluvia, símbolo de revivificación. Y se trata de “lluvia de abril” o lluvia primera: el significado se aproxima al bautismo de purificación, un rito que libera de la muerte (1990: 263-264).

Los tres versos de cierre modifican *ex abrupto* el tono y el significado del poema, como destaca Alfonso Ollero Bañuelos:

Si cantaba primero la “gracia” de la nueva rama, no era olvidando la muerte próxima del árbol, o porque pensara que ese brote iba a anular la muerte, sino precisamente sabiendo que la desaparición ocurriría muy pronto. Luego, en cambio, al esperar (estimulado por la contemplación de la rama) otro milagro, otro reverdecer —es decir que Leonor recobrarla la salud—, obviamente lo que hace es querer vencer la muerte, querer alejar ese temor. [...] Machado no olvida el peligro, y esto se ve en los versos relativos a la inminente destrucción del árbol; como se ve en su prisa, su urgencia por cantar a la rama, algo que ahora adquiere más sentido. Pero con el deseo, la esperanza engañosa brota; y así la muerte, si no del todo olvidada, si no borrada, queda al menos relegada al árbol tan solo (2007: 88-89).

También sorprende ver cómo Machado se dirige, para pedir el milagro de la salvación —milagro con un sentido secular y nada religioso—, al olmo antropomorfizado, antiguo compañero de los juegos infantiles y ahora amigo leal de la edad adulta. Prefiere basar su fe, en suma, antes que en aquel Dios buscado en vano “entre la niebla” (481), en el desarrollo biológico y en el ciclo de la naturaleza, como hace notar Frank Pino: “La naturaleza significa el lugar en que se puede resolver la angustia del hombre [...]. Muchas veces se ha visto el papel que la naturaleza hace para desfogar la agonía en la poesía de Machado” (1978: 54).

Objeto de análisis desde los más variados ángulos, este poema ha generado una abundante bibliografía crítica, a partir de los estudios orientados a la evolución del símbolo arbóreo en el corpus textual machadiano, como es la transición, señalada por Aurora de Albornoz, desde el “árbol sonoro” de “Nocturno” —“ese árbol negro y de plata [...] de una llanura que se parece mucho más a la ‘plaine’ verleniana que al alto llano numantino”— hasta “el olmo seco. [...] Ese y no otro. ¡Qué solo, qué único, qué

individualizado!” (1961: 436-437). La estudiosa y poeta hace hincapié en la progresiva identificación de Machado con los árboles, fusión que alcanzará su clímax con el olmo del Duero:

Lo cierto es que aquí ocurre precisamente lo contrario de lo que veíamos en *Nocturno*. Mientras allí el corazón —y nótese que emplea en ambas ocasiones esta misma palabra—, mientras allí el corazón del poeta no puede fundirse con el árbol sonoro y tiene su propio llanto, aquí poeta y árbol se funden, se confunden. Se hacen una misma cosa. El olmo seco, tan real, tan auténtico, tan empolvado, es, siendo olmo, el alma del poeta mismo (ibíd.: 438).

Entre los trabajos centrados en la búsqueda de las fuentes más o menos directas del olmo viejo, en cambio, destaca el de Ernesto Jareño, “Milagro de la primavera (a propósito de un tópico literario)” (1981), posteriormente completado, con nuevas aportaciones, en el capítulo titulado “Nueva aproximación al poema machadiano ‘A un olmo seco’” (1985). Además del extenso repaso del tópico literario del árbol como símbolo genérico de la vida y de su ciclo de (re)generación, presente tanto en el *Antiguo Testamento* como en la literatura griega (Homero, Píndaro) y latina (Virgilio, Horacio, Catulo), Jareño (1985: 469-481) sigue la evolución del motivo del “árbol de la vida” en el marco de la literatura española (Luis Carrillo de Sotomayor, Góngora, Juan Ramón, Alejandro Casona, etc.) y extranjera (Shakespeare, Víctor Hugo, Emily Brönte, Hermann Hesse, etc.).

Si circunscribimos el perímetro de la investigación a las relaciones intertextuales del olmo machadiano con un árbol específico de nuestra literatura, contamos con artículos como el de Álvaro Romero Bernal, que indaga los puntos de contacto con el poco conocido “chopo muerto” de Lorca, protagonista de una elegía sustentada, al contrario de la del maestro sevillano, en la fatalidad antes que en la esperanza. Tanto el chopo (interpelado desde el primer verso) como el olmo (invocado a partir de la mitad del poema) son los interlocutores del hablante lírico, que ve en los árboles del río un “un alter ego en que proyectar sus más profundos deseos o sus más angustiadas preocupaciones” (Romero Bernal, 2013: 502). Si bien ambos son descritos según una estructura circular, el olmo, cuya corteza está colonizada por el musgo, las hormigas y las arañas, lucha desesperadamente para sobrevivir; en cambio, el chopo, que también es nido de arañas, a la vez que resulta infestado por ranas y ortigas, ya ha encarado la muerte estoicamente.

El olmo del sevillano ha sido puesto en relación con otros motivos arbóreos de la literatura foránea, como es el caso de “La encina caída”¹³⁸ de Giovanni Pascoli, donde la destrucción de los nidos de las currucas capirotadas recuerda la orfandad de los ruiseñores machadianos. Y si el poeta romañolo evoca, esta vez en “Diálogo” de *Myricae*, un olmo que “a la primera lánguida dulzura / [...] ya sueña con reflorece”¹³⁹, Guido Gozzano, como señala Roberto Paoli (1971: 20), dirige el soneto “Esperanza” a un olmo “moribundo que no quiere morir” (1980: 107). Además de ser patente la conexión de este “gigantesco roble derribado” (ibíd.) con el texto pascoliano sobre la encina, la composición de Gozzano, incluida en el poemario *La via del rifugio* (1907), entabla un fructífero diálogo con el texto machadiano; aparte de la proximidad de la muerte, el roble gozzaniano comparte con el olmo seco aspectos como la longevidad (“los ciento noventa años que ha vivido”), el anhelo de volver a florecer (“Pero después de que Primavera toda corola / abrió con sus manos de terciopelo, / desde los mancos nudos aquí y allá brota / y sueña con volver a ser frondoso”), la referencia a los pájaros como símbolo de vida en sus ramas (“los huéspedes canoros”), entre otros¹⁴⁰. El paralelismo con el autor turinés no parece tan disparatado si se tiene en cuenta otro dato sustancial: el propio Gozzano, aquejado de tuberculosis al igual que la esposa de Machado, proyecta en el viejo roble, abatido pero ilusionado con la llegada de la primavera, el destino de quien, pese a sentirse a un paso de la muerte, aún intenta agarrarse desesperadamente a la vida. La esperanza, subrayada por el título, motiva el deseo de que el verdor vuelva a recubrir el esquelético ramaje del árbol, que sueña con la caricia del viento, la compañía de los nidos, la riqueza de los frutos y, sobre todo, la posibilidad de tener un futuro. ¿Cómo no ver, detrás de la esperanzada confesión de Gozzano, la del propio Machado?

¹³⁸ La traducción es nuestra. Versión original de “La quercia caduta”: “Dov’era l’ombra, or sè la quercia spande / morta, nè più coi turbini tenzona. / La gente dice: Or vedo: era pur grande! / Pendono qua e là dalla corona / i nidietti della primavera. / Dice la gente: Or vedo: era pur buona! / Ognuno loda, ognuno taglia. A serà / ognuno col suo grave fascio va. / Nell’aria, un pianto... d’una capinera / che cerca il nido che non troverà” (Pascoli, 1968: 231).

¹³⁹ La traducción es nuestra. Versión original de “Dialogo”: “Questa, se gli olmi ingiallano la frasca, / cerca i palmizi di Gerusalemme: / quelli, allor che la foglia ultima casca, / restano ad aspettar le prime gemme. / Dib dib bilp bilp: e per le nebbie rare, / quando alla prima languida dolciura / l’olmo già sogna di rigermogliare, / lasciano a branchi la città sonora / e vanno, come per la mietitura, / alla campagna, dove si lavora” (1968: 62).

¹⁴⁰ La traducción es nuestra. Versión original de “Speranza”: “Il gigantesco rovere abbattuto / l’intero inverno giacque sulla zolla, / mostrando, in cerchi, nelle sue midolla / i centonovant’anni che ha vissuto. / Ma poi che Primavera ogni corolla / dischiuse con le mani di velluto, / dai monchi nodi qua e là rampolla / e sogna ancora d’essere fronzuto. / Rampolla e sogna —immemore di scuri— / l’eterna volta cerula e serena / e gli ospiti canori e i frutti e l’ire / aquilonari e i secoli futuri... / Non so perché mi faccia tanta pena / quel moribondo che non vuol morire!” (Gozzano, 1980: 107).

Para concluir el repaso de las afinidades detectadas entre la ulmácea machadiana y sus hermanos de la literatura italiana, cabe mencionar el intertexto de Salvatore Quasimodo, el poema que, titulado “Espejo”, surge de la imagen del reflejo de los brotes verdes en el agua de los charcos; su repentina aparición (“aquel verde que rompe la escorza / y que aún anoche no estaba”) es fruto del prodigio de la naturaleza recién resurgida del letargo invernal (“y todo me sabe a milagro”). El milagroso renacer de la vegetación, expresado con una imagen que evoca el “milagro de la primavera” machadiano, se manifiesta con la floración, en un árbol que “parecía ya muerto”, de los primeros retoños, cuyo verdor —más brillante que el de la misma hierba— brinda cierta paz al corazón del sujeto poemático¹⁴¹.

Habría que viajar al otro lado de los Alpes para encontrar al autor que menciona el propio Machado a la hora de exhibir con orgullo las rosas líricas recogidas en su jardín. Luis Cortés Vázquez ve en el *aubepin verdisant* de Ronsard un probable embrión del olmo machadiano, cuando declara que, pese a no poder ocultarse “la agonía del espinillo albar”, condenado a morir fatalmente, se puede apreciar cómo “el poeta optimista intenta comunicarle su vida, su pujanza, su savia verde y bullente” (1962: 126). Y concluye confesando que, si bien entrevé “que el rayo, la tempestad, el hacha tal vez, acabará fatalmente con la planta enferma y frágil [...], le dirige sus mejores votos y augurios” (ibíd.).

Treinta años separan la investigación de Cortés Vázquez del estudio de Manuel Bernal Rodríguez y Máximo Briosó Sánchez, quienes llevan la huella intertextual aún más lejos, hasta la Rusia de Tolstoi. Fundando su teoría en el profundo conocimiento de la literatura soviética por parte del sevillano, los dos autores detectan en la “corteza centenaria” del roble reverdecido descrito en la tercera parte de *Guerra y paz* el germen del “olmo centenario” machadiano; además de las “nuevas hojas de un verde tierno”, que tanto recuerdan las “hojas verdes” del texto español, lo acercan a este, por un lado, el paralelismo entre los “sonrientes abedules” y los “álamos cantores” y, por otro, el “sentimiento primaveral de alegría y renovación” experimentado por el príncipe Andrei:

¹⁴¹ La traducción es nuestra. Versión original de “Specchio”: “Ed ecco sul tronco/ si rompono le gemme: / un verde più nuovo dell’erba / che il cuore riposa: / il tronco pareva già morto, / piegato sul botro. / E tutto mi sa di miracolo; / e sono quell’acqua di nube / che oggi rispecchia nei fossi / più azzurro il suo pezzo di cielo, / quel verde che spacca la scorza / che pure stanotte non c’era” (Quasimodo, 1995: 27).

Las coincidencias con el texto de Machado son notables: un viejo y destacado árbol, ya decrepito y ahora aparentemente muerto, se identifica con la desesperanza espiritual; paralelo entre su reverdecer primaveral y el renacer de las esperanzas del hombre que lo contempla; vinculación entre este rebrotar y el amor naciente por una mujer, de edad juvenil, en el hombre ya maduro (o al menos de larga y fatigada vida espiritual) frente a la relación Machado, hombre maduro, y la juvenil Leonor. Las impresiones contrapuestas de Andrei son comparables a las de Machado en el trance de la enfermedad de Leonor (años 1911-12) (1991: 292).

Una vez encarada la exhaustiva indagación de la simbología del olmo por excelencia, retomamos el hilo del discurso recordando que los olmos castellanos tienen, al igual que los campos sorianos, raíces fuertes en el alma del poeta, llegando a sedimentar aún más a fondo tras la muerte de Leonor. Convertido en un “triste y pobre filósofo trasnochado” (490) tras instalarse en la Andalucía oriental, el poeta busca en las lecturas metafísicas consuelo para su alma muerta en ese lugar muerto también, donde le toca trabajar, paradójicamente, como “profesor de lenguas vivas” (552). Al hilo de la petición gineriana de que su duelo esté hecho “de labores y esperanzas” (587), Machado vuelca todos sus esfuerzos en la enseñanza y en la creación literaria, dando a la imprenta el libro que pudo tener su mujer entre las manos ocho días antes de morir.

Mientras el tren lo lleva hacia los campos de un pueblo “entre andaluz y manchego” (552), aún lo invade el agrídulce recuerdo de los yermos castellanos, entre cuyas memorias botánicas ocupa un lugar de honor un árbol familiar: el olmo viejo. En los versos de “Recuerdos” —conciso y lapidario título que encabeza su amarga despedida de Castilla—, Machado se plantea si “dará sus verdes hojas el olmo aquel del Duero” (543). Pero, ¿a qué olmo se refiere? No cabe duda de que es este el mismo árbol al que el marido desesperado pedía, en la primavera del año anterior, un milagro que nunca llegaría a cumplirse. No a unos olmos genéricos y tampoco a un olmo cualquiera sin especificar, sino precisamente al “olmo aquel del Duero”, cuya identidad queda desvelada por la función individualizadora del demostrativo, como precisa Zubiría:

Su adjetivación es casi siempre calificadora, singularizante... los demostrativos tienen entonces que ser de gran utilidad. Cuando Machado pregunta: “¿Dará sus verdes hojas el olmo *aquel* del Duero?”, es claro que nos está hablando no de cualquier olmo, en cualquier lugar del Duero... sino de un olmo determinado, tan determinado que de él nos queda todo un poema (*A un olmo seco*), extraordinario, donde se lo describe con una precisión y un realismo verdaderamente insuperables (1969: 160).

El recuerdo del olmo soriano —que actúa como un *leit motiv* en la poesía de Machado— se oculta detrás de cada ejemplar que pueda recordarlo, como es el caso de los olmos marchitos de Baeza. En su primer otoño sin Leonor una ráfaga sacude estos árboles de la carretera, reflejo del estado anímico de quien ahora poder caminar de la mano de la amada por las tierras altas de Jaén:

El viento ha sacudido
los mustios olmos de la carretera,
levantando en rosados torbellinos
el polvo de la tierra (545).

Mercedes de los Reyes Peña señala “la rapidez y agilidad del viento que con su fuerza mueve las hojas mustias de los olmos y arrastra en torbellino el polvo de la tierra (1975: 131). Por los “caminos” blancos del título, que componen el paisaje fuera de las murallas de la ciudad y que se cruzan a lo lejos, desembocando en caseríos o perdiéndose en el valle por aquellos campos ya huérfanos de Leonor, avanza el caminante, en este atardecer donde la luna llena se proyecta sobre los montes arropados por una niebla maternal. Paisaje *real* (huertas umbrías, olivares oscuros, montes de ruda piedra, olmos marchitos) y paisaje *anímico* (tristeza del marido —cuyas únicas compañeras son su “sombra” y su “pena”— y, a la vez, el desgaste emocional de los trabajadores rurales, víctimas de tragedias personales, carestías y enfermedades colectivas) se funden en la mente del lector.

Los viejos olmos sorianos, sobre la renovación de cuyo follaje pregunta Machado al amigo Palacio: “¿Tienen los viejos olmos / algunas hojas nuevas?” (549) —con una expresión “donde la llaneza va unida al sobrio balanceo (“viejos”-“nuevas”) y al emplazamiento de la palabra “alguna” (Guillén, 1979: 473)—, ya forman parte de la biografía íntima del poeta, como explica Ricardo Senabre:

La conversión simbólica del olmo se ha consumado. De aquel particular “olmo viejo”, procedente quizá de una visión real, Machado ha extendido a “los viejos olmos” la representación de la vida renaciente que brota gracias al poder de la primavera. En ese momento, el hecho de que los olmos formen parte de un paisaje concreto —el de Soria— ha pasado a ser un dato accesorio, irrelevante, porque los árboles no comparecen en los poemas por razones botánicas o geográficas —es decir, descriptivas—, sino por su carácter simbólico, por su capacidad para *decir* algo sin *nombrarlo* directamente (1999: 282).

En el romance de Alvargonzález Machado trasladará a los campos heredados por los asesinos la imagen, ya almacenada entre los símbolos botánicos más recurrentes, del “olmo viejo, hendido / por el rayo”, sobre el cual cuelga la colmena para la producción de la miel. En la tierra inicialmente fértil de los parricidas ya empiezan a brotar las primeras hojas verdes de los olmos y de los chopos:

Ya los olmos del camino
y chopos de las riberas
de los arroyos, que buscan
al padre Duero, verdean (523).

Aparecen bajo un aspecto humanizado los dos olmos que vigilan la casona del terrateniente, a la que brindan sombra en los cálidos días veraniegos con su espeso follaje, destinado a secarse con la llegada del otoño:

La casa de Alvargonzález
era una casona vieja,
con cuatro estrechas ventanas,
separada de la aldea
cien pasos y entre dos olmos
que, gigantes centinelas,
sombra le dan en verano,
y en el otoño hojas secas (533).

Cuando empiezan a morir las últimas golondrinas y las cigüeñas a abandonar sus nidos, las hojas de los olmos, tras ser arrancadas por el viento, se van depositando sobre el techo de la casa: “Sobre la casa / de Alvargonzález, los olmos / sus hojas que el viento arranca / van dejando (535).

En el soneto “Guerra de amor” el poeta, con los ojos “cavados” y la barba plateada, vuelve a meditar sobre el paso del tiempo justo a la sombra de los olmos dorados por la luz otoñal. Debajo de aquellos mismos árboles el joven Antonio recuerda haber esperado, con la incertidumbre y el miedo de un adolescente, a la amada que nunca llegaría a la cita acordada. Esta primera decepción le brinda, como hemos explicado en el segundo capítulo, la triste oportunidad de enfrentarse, en palabras de Abel Martín, con “la hora de la primera angustia erótica”:

¡Y cómo aquella ausencia en una cita,
bajo los olmos que noviembre dora,
del fondo de mi historia resucita! (678)

El profesor apócrifo encuentra aquí las palabras más apropiadas para referir cómo debió de sentirse el poeta toda su vida, cuando describe su condición como “un sentimiento de soledad o, mejor, de pérdida de una compañía, de ausencia inesperada en la cita que confiadamente se dio” (ibíd.).

5.7.3. La legendaria haya

*Pues ya de ti no puedo defenderme,
yo tornaré a mi cuento cuando hayas
prometido una gracia concederme,
y es que en oyendo el fin, luego te vayas
y me dejes llorar mi desventura
entre estos pinos solo y estas hayas.*

Garcilaso de la Vega
Égloga II (1534)

De porte majestuoso y esbelto, con una corteza lisa y gris que, similar a la pata de un elefante, puede alcanzar los cuarenta metros, el haya es otra de las fagáceas que componen la vegetación de los bosques castellanos, en los cuales su densa sombra proyecta un halo de misterio. Este árbol, que menciona Cervantes en al menos media docena de ocasiones en *El Quijote*, se nombra por primera vez en “La tarde en el jardín”, donde sorprende verlo situado en un vergel modernista, al ser su hábitat más común el bosque europeo de clima continental y con inviernos fríos. En esta primera aparición se esbozan los trémulos reflejos del espejo acuático al que se asoma, con su copa cónica y su tronco ceniciento reduplicados en la superficie (real y simbólica) del estanque: “y verdea / en el estanque el esplendor del haya” (748).

A más de mil cuatrocientos metros de altitud, preferentemente en las zonas con alto porcentaje de humedad ambiental y abundante lluvia, crecen los bosques de las hayas que, en palabras del propio Machado, “son la leyenda” (501). Y esta leyenda tiene que ver probablemente, como supone Gullón, con las *xanas* astures y cántabras, puesto que el autor debía de estar familiarizado con las “leyendas cotidianas de las que vive todavía la gente, como vive de la Virgen de Covadonga” (1994: 40). Las viejas hayas, habitadas por

las hadas que casi nunca suelen ser benéficas, llevan escritas sobre su corteza leyendas de antiguos crímenes:

Alguien, en las viejas hayas,
leía una historia horrenda
de crímenes y batallas (501).

Y si hacemos caso al dicho ganadero “a tierra de hayas nunca vayas”, relacionado con la falta de pastos en estos bosques, donde el rápido crecimiento de estas fagáceas coloniza y ahoga con su sombra las demás plantas, ya tenemos todos los ingredientes para contestar a la pregunta retórica planteada por el autor: “¿Quién ha visto sin temblar / un hayedo en un pinar?” (ibíd.).

Muy a menudo acompañados por los pinos, con los que comparten el mismo ecosistema, estos impresionantes árboles, cuyas hojas se tiñen de colores rojizos o anaranjados durante la estación otoñal, forman parte de los más entrañables recuerdos del paisaje castellano:

hayedos y pinares que cruza el ágil ciervo;
montañas, serrijones, lomazos, parameras,
en donde reina el águila, por donde busca el cuervo
su infecto expoliario (543).

El pinar, que rodea el bosque de hayas y oculta aterradores secretos, recuerda de cerca el hosco paisaje de la Laguna Negra que, como cuenta el poeta, “guarda bien los secretos” (522) escondidos en su fondo. Mientras la acusadora agua del Duero relata la historia del crimen del que ha sido testigo, los dos parricidas van escapando en dirección a los hayedos:

Cuenta la hazaña del campo
el agua clara corriendo,
mientras los dos asesinos
huyen hacia los hayedos.
Hasta la Laguna Negra,
bajo las fuentes del Duero,
llevan el muerto, dejando
detrás un rastro sangriento (521).

Tras arrastrar el cadáver entre los árboles que presenciaron el delito, que en el texto en prosa son de tres especies (“Es un valle sombrío lleno de helechos, hayedos y

pinares” [767]), los asesinos lo tirarán en las oscuras aguas de la laguna sin fondo, convertida en la tumba del labrador por excelencia, antes de volver “por el valle, entre los pinos gigantes y las hayas decrepitas” (ibíd.). La aberración del crimen es resaltada por la abyección del lugar escogido para sepultar el cuerpo de quien pasó su vida labrando la tierra, al cometer un acto perverso y antinatural, es decir, un crimen contra la naturaleza misma, de acuerdo con Rodríguez Forteza: “Alvargonzález, hombre unido a lo telúrico, recibía una tumba indebida en aquella laguna transparente y muda” (1965: 135). Un temor supersticioso invadirá a los lugareños cuando se halle la manta del terrateniente cerca de la fuente, junto a un rastro de sangre hacia el hayedo:

Se encontró junto a la fuente
la manta de Alvargonzález,
y, camino del hayedo,
se vio un reguero de sangre.
Nadie de la aldea ha osado
a la laguna acercarse,
y el sonarla inútil fuera,
que es la laguna insondable (522).

En la última sección del romance, mientras los dos hermanos se dirigen hacia la laguna, el bosque, inmerso en las tinieblas de la noche, parece poblarse de fieras amenazadoras, que no son sino la proyección del alma monstruosa de los homicidas en el paisaje circundante. Cercados por ojos feroces, que arden en la oscuridad de la fría noche, los hermanos divisan los últimos rayos entre el espeso follaje de pinos y hayedos: “Otro día, los hijos de Alvargonzález tomaron silenciosos el camino de la Laguna Negra. Cuando caía la tarde, cruzaban por entre las hayas y los pinos” (772). El crimen fue cometido justo debajo de sus troncos, entre los cuales los asesinos fueron arrastrando el cuerpo del padre:

Cuando la tarde caía,
entre las vetustas hayas,
y los pinos centenarios,
un rojo sol se filtraba (540).

5.7.4. Los chopos del camino y los álamos del río

*Dulce chopo,
dulce chopo,
te has puesto
de oro.
Ayer estabas verde,
un verde loco
de pájaros
gloriosos.
Hoy estás abatido
bajo el cielo de agosto
como yo bajo el cielo
de mi espíritu rojo.
La fragancia cautiva
de tu tronco
vendrá a mi corazón
piadoso.
¡Rudo abuelo del prado!
Nosotros
nos hemos puesto
de oro.*

Federico García Lorca
Libro de poemas (1921)

*Álamo caminero
con lazo de primera comunión;
gigante niño bueno
en la procesión
interminable del sendero.*

*Cándido cirio
con la venera blanca
del turismo;
fogaril del que pasa
la negrura del cauce anochecido.*

*Madera para cunas y ataúdes;
ramazón en la lumbre
dorada del invierno;
cabellera peinada por el viento.
Índice que en las nubes
clavas tu devoción;
mirada verde puesta en Dios.*

Concha Espina
Entre la noche y el mar (1933)

Dos árboles de las salicáceas con alto índice de frecuencia en el corpus del sevillano son el chopo y el álamo, que, bastante habituales en el hemisferio septentrional, tienden a

preferir lugares húmedos y frescos. El primero, también conocido como álamo negro, se distingue por tener la corteza rugosa y oscura, así como la copa aguda similar a la del ciprés. El segundo se designa también como álamo blanco porque su lisa corteza puede ser blanquecina o grisácea y las hojas centelleantes cuando les da el sol. Pese a ser empleados a menudo como sinónimos, Machado tiende a situar el chopo, asociado con Hécate, a lo largo de caminos y carreteras, mientras que el álamo, vinculado con Zeus, tiene su hábitat característico junto a fuentes, manantiales y sistemas fluviales. Miguel Herrero Uceda explica que “los álamos negros simbolizan lo oculto, lo mágico, y lo subterráneo, mientras que los blancos se identifican con lo visible y aéreo” (2008: 118).

Pese a pertenecer a la gama arbórea típica de los *Campos de Castilla*, álamos y chopos son los únicos que se nombran con cierta frecuencia ya a partir del primer libro. Los álamos fluviales, que se convertirán en el símbolo por excelencia del amor de Leonor, se incluyen entre los elementos vegetales que conforman el “verde salterio” de “La tarde en el jardín”, entregado a los lectores para que lo lean con detenimiento: “El claror de los álamos desmaya / en el ambiente atónito [...]” (748).

Congregadas inicialmente bajo el nombre genérico de “chopos”, las dos especies en cuestión aparecen en la composición de *Soledades* que retrata con tenues pinceladas el humilde paisaje soriano, dejando entrever en su follaje los indicios de la primavera incipiente. Los árboles quedan resaltados gracias a un encabalgamiento abrupto y son

objeto de especial simpatía para el poeta, como sugiere el verbo que, si bien empleado en la forma impersonal, implica la percepción de un observador (“se ve brotar”) y “prepara la visión de una óptica más personal” (Maier-Troxler, 2011: 261):

[...] primavera
se ve brotar en los finos
chopos de la carretera
y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente (435).

Pese a que, según aclara Mostaza, “Machado toma por uno estos dos árboles” (1949: 632), en los versos siguientes se aprecia cómo el poeta opera una clara distinción entre los “chopos del camino blanco” y los “álamos de la ribera” del Duero, con sus hojas que, al aparecer temblorosas en la distancia, transmiten la sensación de ser “espuma de la montaña” (435). Mientras no se observan ulteriores menciones de los chopos en *Soledades*, los “verdes álamos” (493), introducidos con el mismo sintagma con el que se

describirán los ejemplares que crecen “a orillas del Duero”, vuelven a poblar las márgenes fluviales en el comienzo del poema XIII:

Hacia un ocaso radiante
caminaba el sol de estío,
y era, entre nubes de fuego, una trompeta gigante,
tras de los álamos verdes de las márgenes del río (437).

Detrás de estos árboles, que simbolizan la plenitud del ser, se oculta el fin cercano de la vida, presagiado con la referencia al ocaso y al mitológico Aqueronte, el río de la muerte, según la interpretación de Carlos Blanco Aguinaga:

De ahí que cuando entendemos en su unidad la estrofa y volvemos sobre el primer verso nos es inevitable recordar que si “ocaso” es la puesta de Sol y el Oeste, también significa muerte: hacia esta muerte, esplendorosa pero hiriente en su belleza (los rayos hieren), avanza el sol, aún en un día de su plenitud de medio año. [...] Y todo ello —realidades indiscutibles o cosas apenas sospechadas por el lector, que solo se confirmarán más adelante—, detrás de “los álamos verdes” (plenitud de vida, juventud repetida cada año) que se levantan sobre “las márgenes del río”. De un río que está ahí, desde luego, pero que es también —lo sabemos por tradición— la frontera de la Muerte cuyo imperio, en efecto, se extiende más allá (*tras*) de sus riberas (1964: 392).

Ensimismado, silencioso y meditabundo al igual que el campo, correlato objetivo de su melancolía, el hablante lírico apenas oye el susurro de las hojas de los álamos ribereños, levemente acariciados por el viento, que “rompe el ensalmo y reanuda el proceso del atardecer, con su rúbrica sonora” (Tejada, 1975: 70):

Y todo el campo un momento
se queda, mudo y sombrío,
meditando. Suenan el viento
en los álamos del río (436).

Cada vez que sopla la gélida brisa del amanecer, tiemblan los frágiles álamos de las orillas, que, en el citado poema dedicado a las dos hermanas, se nombran para evocar la delicada belleza de la joven de rasgos claros:

Y es alba y aura fría
sobre los pobres álamos
que en las orillas tiemblan
del río humilde y manso (455).

El Machado de “Acaso...” descubre un día, por primera vez y con gran sorpresa, la llegada de la primavera, que, con su contagiosa sonrisa y su verde toque, hace rebrotar las hojas y unas variopintas florecitas. Aun a sabiendas de que ya es tarde para descubrir los placeres de la juventud (“—!Cuán tarde ya para la dicha mía!—”), no pierde la esperanza (“—Y todavía / ¡yo alcanzaré mi juventud un día!”). En efecto la profecía se cumple cuando, a los treinta y dos años biológicos, don Antonio rejuvenece gracias al amor, como sugiere la imagen de los álamos reflejados en las aguas sonoras del río:

Y era una lluvia de saetas de oro,
el sol sobre las frondas juveniles;
del amplio río en el caudal sonoro
se miraban los álamos gentiles (464).

Los árboles que, en la mitología celta, se relacionaban con la idea de la victoria del amor sobre la muerte —de ahí que su madera fuera extensamente empleada para la elaboración de escudos—, vuelven a adquirir una simbología erótica en los versos de “Campo”. Entre el follaje de unos “álamos de oro” (483) se esconde una “sombra de amor” para el poeta, identificado con un esqueleto arbóreo derribado en medio del camino, dando pie a una oposición cromática entre los ejemplares botánicos enfrentados, de acuerdo con Sánchez Barbudo: “El contraste entre la tristeza y la súbita fantasía que en su alma se levanta, es paralelo al que forman la ‘hoja marchita y negra’ del árbol cercano, que él identifica con su pena y ese ‘oro’ de los álamos soñados, que ahora relaciona con el ilusorio amor que le *aguarda*, ‘lejos’” (1981: 49).

Si pasamos a investigar la presencia de las dos variedades de *Populus* en *Campos de Castilla*, lo primero que vemos es que, al igual que ocurría en “Orillas del Duero” (“chopos de la carretera / y del río”), ambas se congregan bajo la genérica voz de chopos en los versos de aquel “diccionario simbólico de árboles” (Urrutia, 1993: 144) que son “Las encinas”. A diferencia del poema IX, no obstante, aquí crecen en su hábitat natural, los cursos medios y bajos de los ríos, además de ser definidos como “liras de la primavera”, atalaya de los ruiseñores y vivas metáforas del amor:

Los chopos son la ribera,
liras de la primavera,
cerca del agua que fluye,
pasa y huye,
viva o lenta,
que se emboca turbulenta

o en remanso se dilata (501).

A este respecto cabe destacar el paralelismo que Steven Driever (1997: 60-61) establece entre el mundo poético del sevillano y el *Lebenswelt* (“mundo de la vida”) de Edmund Husserl, el fundador de la fenomenología. Al igual que el complejo mundo de la experiencia propuesto por el filósofo alemán, el microcosmos machadiano está hecho de una sustancia telúrica (río y orillas), un ambiente acuático (fluir del agua, símbolo de vida) y el aire (“liras de primavera” y hojas temblorosas); a esto habría que añadir finalmente un espacio antrópico, constituido por la *Populus tremula*, especie extensamente plantada a lo largo de las riberas del Duero y en los paseos colindantes debido a su rápido crecimiento. Además del aspecto meramente utilitario, el temblor de sus hojas, al que se debe la nomenclatura latina, llena de música el paisaje cada vez que el viento las acaricia; es esta la razón por la cual Machado hace referencia a la sensación de escalofrío, evocada por el movimiento de las ondas del río sobre cuya superficie se reflejan:

En su eterno escalofrío
copian del agua del río
las vivas ondas de plata (501).

Los álamos, sobre cuyas hojas bicolors (verdes por el haz y blancas por el envés) centellea el sol del “amanecer de otoño” (“alameda dorada, / hacia la curva del río” [508]), se acaban marchitando en el poema dedicado a “Un loco”, donde el paso del tiempo puede apreciarse en el uso del participio pasado (“marchitos”). Proyección de la ausencia de afectos de la criatura errante y sola, a la que ya no queda ni el uso de la razón, los árboles entre los cuales avanza este moderno Don Quijote participan del carácter inhóspito de un paisaje que se retrata mediante un encadenamiento de sustantivos y adjetivos ásperos. Kevin Krogh (2001: 128) destaca la recurrencia de construcciones derivadas de la unión de un nombre con un adjetivo descriptivo generalmente negativo, con la única excepción constituida por la imagen positiva, que no deja de ser fruto de un sueño, de un “lirio en lontananza”:

Por un camino en la árida llanura,
entre álamos marchitos,
a solas con su sombra y su locura
va el loco, hablando a gritos (505).

Chopos y álamos desfilan también en varios momentos de “La tierra de Alvargonzález”, con su primera aparición en los versos de aquellos “otros días” en que, con la llegada de la primavera, los ejemplares de corteza negra lucen su verde follaje en las márgenes de los afluentes del Duero: los “chopos de las riberas / de los arroyos, que buscan / al padre Duero, verdean” (523). Cabe destacar que esta variedad, cuyas hojas nuevas llenan de color la “hermosa tierra de España” (ibíd.) —locución que reproduce el epifonema del primer poema dedicado a las orillas del río castellano—, viene a reemplazar los habituales álamos en la localización ribereña.

La intercambiabilidad de las dos especies, que suele darse en las márgenes fluviales, se puede observar también en un soneto compuesto a la altura de 1907. Los chopos de la ribera son aquí “el primer indicio de la resurrección vernal, que puede diluir el ‘duro ceño’ del sujeto lírico” (Senabre, 1993: 312) y transportarle a un imaginario jardín de eterna primavera, el jardín del amor compartido con Leonor:

Mas, esos claros chopos de ribera
—¡cual vence una sonrisa un duro ceño!—
me tornan a un jardín de primavera,
gonces del sueño, al verdear risueño (759).

El reflejo de los chopos en el agua, al que se debe la impresión desdoblada del árbol —recuérdese cómo la técnica impresionista explota las potencialidades del espejo acuático—, se observa también en “Soledades a un maestro”, donde el efecto duplicado de los árboles se asocia a la rima consonante de los poemas de Francisco de Icaza (“Y en perfecto rimo / —así a la vera del agua / el doble chopo del río—” [660]). Esta metáfora métrica recuerda, como ya hemos tenido la oportunidad de destacar, la monótona alineación de los chopos castellanos que, en “Mis poetas”, evocan el tono monocorde de la versificación de Berceo: “Su verso es dulce y grave: monótonas hileras / de chopos invernales en donde nada brilla” (600). La más detallada explicación acerca del paralelismo machadiano entre la actividad poética y las labores agrarias, así como de la simbología evocada por las salicáceas, es ofrecida por Vila-Belda:

Las hileras de los versos refieren a la cuaderna vía con sus largos alejandrinos en catorce sílabas, agrupados en estrofas de cuatro versos con igual rima consonante, cuya monotonía sonora le lleva a Machado a compararlos con los surcos de los campos. Asocia las filas de chopos —que aparecen con tanta frecuencia en los versos machadianos— y las ringleras de las sementeras con el acto de escribir. Arar y escribir son tareas modestas y sencillas. La creación

poética es, según Machado, semejante al acto físico de labrar. Poesía y paisaje destacan por su carácter nimio, como vemos por las expresiones que emplea Machado: pues si el verso es “dulce y grave”, las hileras de chopos en el invierno son “monótonas”, “donde nada brilla”, y escribir versos es como labrar surcos en “pardas sementeras” (2004: 55).

Las orillas fluviales se vuelven a emplear como hábitat de los chopos en un fragmento de “Apuntes y canciones”, donde se describen con el cromatismo generalmente atribuido a los álamos (“oro en los chopos del río” [794]), metáfora de la explosión de vida de la naturaleza. En los últimos versos de la sección “El indiano” del famoso romance, en cambio, la especie de corteza negra regresa a su hábitat característico, situándose en las márgenes de la carretera recorrida por Miguel cuando, camino de los montes con sus dos perros de caza, oye una misteriosa voz confesarle el atroz asesinato:

Miguel, con sus dos lebreles
y armado de su escopeta,
hacia el azul de los montes,
en una tarde serena,
caminaba entre los verdes
chopos de la carretera (532).

En medio de sus hermanos arbóreos de blanca corteza, bañados por el sol del otoño, estuvo paseando reflexivo y melancólico también el padre, pero sin la compañía de sus lebreles:

Una mañana de otoño
salió solo de su casa;
no llevaba sus lebreles,
agudos canes de caza;
Iba triste y pensativo
por la alameda dorada (518-519).

Connotada con el mismo adjetivo (“dorada”), que se refiere al color amarillento de su follaje o bien a los cálidos rayos sobre ella reflejados, esta misma alameda, atravesada por Alvargonzález en la parte inicial del poema, es la que, en la sección titulada “La casa”, se acaba quedando sin ruiseñores:

Es una tarde de otoño.
En la alameda dorada
no quedan ya ruiseñores;
enmudeció la cigarra (535).

Una vez finalizado el otoño, en la siguiente estación aparecen los álamos cubiertos de nieve, como se observa en el incipit de “El viajero”, donde se cuenta cómo el “niño y aventurero”, partido para las tierras de ultramar en busca de fortuna, vuelve ahora de América convertido en “indiano opulento” (530):

Es una noche de invierno.
Azota el viento las ramas
de los álamos. La nieve
ha puesto la tierra blanca (528).

Convocadas también en los “Campos de Soria”, cada una de las dos especies se ubica en su hábitat topográfico habitual. De las ramas de los chopos, que la vista del poeta distingue desde lejos por tener estas una copa más amplia que la de los álamos, brotan las hojas nuevas como si estuvieran exhalando humo verde:

En los chopos lejanos del camino,
parecen humear las yertas ramas
como un glauco vapor —las nuevas hojas— (512).

El humo desprendido de las jóvenes hojas, que también figura como “humo verde que a lo lejos sueña” (450) en la pieza XXXVI, evoca según Aguirre el “humo verde simbólico de la realidad erótica del adolescente” (1982: 226). Téngase en cuenta que, aunque la ilusión del amor se represente aquí como exhalando de las ramas de los chopos, la especie cargada de la simbología erótica juvenil es, en la gran mayoría de los casos, el álamo, que en la séptima parte de la secuencia aparece relacionado con el amor por la tierra soriana. Enumerados (o, mejor, invocados) entre los elementos vegetales que, conectados por asíndeton en línea con un estilo eminentemente impresionista, compendian el arisco paisaje castellano, los ejemplares de corteza blanca aparecen en su ambiente natural de crecimiento. Dispuestos en construcción bimembre junto a los caminos polvorientos, los álamos, aunque sintomáticamente desprovistos del epíteto que podría haber subrayado su verdor, crecen en las orillas del Duero en una silva asonantada de innegable eficacia visual y sentimental:

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! [...] (515)

La reincidente presencia de los álamos en los poemas del “ciclo de Leonor” respalda la lectura de Aguirre, cuando el crítico afirma que “los álamos —los árboles— del paisaje interior del viajero son los del amor [...]” (1982: 313); y esto sin subestimar el valor, tanto descriptivo como simbólico, de la variante de corteza negra, apreciable en la evocación de Leonor paseando bajo los ojos admirados del enamorado, que la contempla desde la margen opuesta del río: “Él la seguía de lejos por la otra orilla del Duero cuando Leonor iba de paseo con sus tías y hermanillos, entre los chopos y los álamos, por aquel camino que hoy es su Rincón” (Posada, 1949: 416).

Lo que acabamos de apuntar es constatable en la octava sección de “Campos de Soria”, donde la reiterada mención —en gran parte anafórica— del álamo blanco en la primera y tercera parte queda reemplazada, en la segunda, por su variante negra. Cuando el poeta viudo vuelva a recorrer “el que sería —por fidelidad y por gratitud— su paseo habitual, su constante cita de amor” (Carpintero, 2007: 15), el tramo del Duero entre San Polo y San Saturio, se sentirá compenetrado con los árboles iluminados por el sol del atardecer: “He vuelto a ver los álamos dorados” (515). La imprecisión temporal —el paseo tiene lugar muy probablemente antes de su viaje a París, pero no se aporta ningún dato cronológico— es contrarrestada por una información espacial concreta: los “chopos del río” (516), cuyo follaje parece oírse gracias a la aliteración y casi verse por el empleo del encabalgamiento (cfr. Ros, 2015: 140). Se puede observar cómo la corriente fluvial va llevando las hojas secas, lo que es indicio de pérdida de la plenitud de la primavera y del amor, hacia la extinción definitiva. Vivos testigos de amores pasados, estos árboles que llevan grabados, como sabemos, los nombres y los aniversarios de las parejas de enamorados, aún se hallan en el mismo tramo del río; Kevin Krogh ve en ellos, por tanto, una de las contribuciones de Machado al canon hispánico de símbolos paisajísticos (2001: 78). Predmore destaca cómo aquí “las imágenes de la vida, el amor y la fertilidad prevalecen sobre las del tiempo, la erosión y la muerte”, puesto que “los álamos hermosos [...] son símbolos de esperanza y redención para la gente que vive y trabaja, ara y siembra en las alturas del alto llano numantino de la vieja Castilla” (1981: 155-156). Esta simbología resulta aún más clara gracias al contraste con el agua que fluye por debajo de sus troncos, metáfora del tránsito eterno hacia un inevitable fin, a la vez que el susurro de las hojas secas deja presagiar el estatuto precedero de la condición humana, según comenta Guillermo Carnero:

Las hojas secas que se desprenden de los chopos caen al agua y, como indicios de caducidad, se suman a la corriente hacia la nada (no hay que olvidar la metáfora manriqueña de los ríos y el mar). Además, “tienen en sus cortezas / grabadas iniciales que son nombres / de enamorados, cifras que son fechas”. Han servido para perpetuar momentos de amor. Los árboles han quedado desnudos, las hojas han muerto, los pájaros han abandonado las ramas, pero subsiste el recuerdo de la felicidad pasada. Como en las lápidas mortuorias, las inscripciones grabadas en las cortezas dan fe de unas vidas pasadas cuya memoria perdura. Pero, a diferencia de las lápidas, los árboles no ofrecen únicamente signos de muerte, sino también de resurrección. Por eso, situados junto al agua del río “que corre y pasa y sueña”, los árboles volverán a ser “liras / del viento perfumado en primavera”, serán nuncios de la resurrección de la naturaleza y esperanza frente a la inevitable mortalidad (2008: 280).

Los nombres grabados sobre las cortezas son epitafios de amores difuntos; de ahí que Senabre los vincule con “las lápidas sepulcrales (aquellos mármoles con sus ‘inmóviles secretos verticales’ de *Soledades*” (2013: 239), entre los cuales quizás se encuentre también la inscripción “Antonio y Leonor”:

¡Álamos del amor que ayer tuvisteis
de ruiseñores 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! (516)

Son estos los “álamos del amor” que, en la pasada primavera, estaban poblados de ruiseñores; son los que, en la primavera futura, prestarán al viento las teclas de sus hojas; son los del presente, de las orillas del Duero, que tienen raíces fuertes en el corazón del enamorado, como explica Miguel Herrero Uceda:

[...] en la aridez de los fríos páramos castellanos de Soria, Antonio Machado ve en los álamos la esperanza de una vida plena. No se trata de una imagen realista, sino que estamos ante *la Soria de Leonor*; donde está presente, donde es palpable, el amor del poeta, ya maduro, por aquella alma juvenil; álamos dorados en la soledad de la vieja Castilla. Los eternos álamos del amor, los árboles en los que él se mostraba como era y lo que sentía (2008: 122).

La prolongada exclamación, que se despliega a través de tres sentidos (vista, oído, olfato) y tres fases temporales (pasado, futuro, presente), alcanza su clímax en la potente evocación del último endecasílabo, cuya reverberación llega hasta la última sección, en

la que Machado, tras hacer referencia a la “alameda del río”, plantea el siguiente interrogante retórico: “¿o acaso estabais en el fondo de ella?” (516).

La alameda es el “verde sueño” de la tierra de su esposa-niña, que “sí estaba, seguro, en su alma, en su cuerpo, en su persona entera. Leonor-Soria, una misma fijación, un idéntico amor” (Herrero Uceda, 2008: 110). Los recuerdos de Leonor brotarán con las primeras hojas de estos árboles: “ya verdearán de chopos las márgenes del río” (542). La ineluctabilidad del ciclo de la naturaleza queda resaltada por el empleo del adverbio temporal (“ya”) que, de acuerdo con Antonio Carvajal, no es en este caso pleonástico: “La sinéresis, juntura de dos vocales contiguas abiertas en el interior de la palabra, [...] es muy significativa dado que, si no la hiciera, el ‘ya’ sobraría; pero este ‘ya’ no es un ripio o relleno, como en tantas ocasiones se lee y se oye, sino una necesidad de marcar el momento preciso” (2013: 92). Con la llegada del buen tiempo los ruiseñores se posarán sobre las ramas de los álamos, que, convertidos en “cantores” (542) por la presencia de los pájaros, vienen a corroborar la simbología del gozo amoroso.

El trágico desenlace del idilio con Leonor se refleja en la imagen, recreada en los versos del poema CXVII, de los chopos azotados por las ráfagas invernales bajo la nostálgica mirada del caballero enlutado. Como sabemos, esta triste figura es proyección de Azorín, a quien se dedica la composición, pero a la vez es representación del propio Machado, de acuerdo con Luis Felipe Vivanco: “[...] el caballero de luto es, además de Azorín, enlutado estético, el propio Antonio Machado, viudo ya y solitario otra vez —¡y qué definitivamente!— en el paisaje, ese paisaje que ha hecho tan suyo con su palabra, es decir, viviéndolo y desviviéndolo en su verso y en su palabra” (1949: 548). El “viento frío” (544) de la muerte se abate con violencia sobre los símbolos del amor, como destaca Aurora de Albornoz: “El chopo —o álamo— pasa de mero elemento decorativo a ser una especie de símbolo afectivo, relacionado con el amor, primero; con el recuerdo de Leonor, después” (1967:158).

Desde Baeza el poeta pedirá confirmación de algo que en realidad ya sabe, dando una vez más prueba de tener un perfecto conocimiento del ciclo del crecimiento de las plantas en primavera: si las ramas de las acacias siguen desnudas, las de los chopos ya empiezan a reverdecer (cfr. Driever, 1997: 48). Condensando ambas especies arbóreas en una resumida visión panorámica, Machado pregunta a Palacio —que, como explica Claudio Guillén, actúa de puente entre pasadas y futuras primaveras— si “está la primavera / vistiendo ya las ramas de los chopos / del río y los caminos” (549):

Machado no se reduce a un triste monólogo de solitario. No medita o dice para sí: “estará la primavera vistiendo ya las ramas de los chopos...” —lo cual vendría a ser una ruptura definitiva con lo que fue y ya no es. Se dirige el poeta, en forma de pregunta— “¿está la primavera / vistiendo ya las ramas de los chopos?”— al amigo que recuerda y sabe. No es del todo destructor el tiempo. Pues si ha desaparecido el amor, la amistad perdura. Y es Palacio, por lo tanto, un punto fijo en el fluir del tiempo, un lazo inapreciable entre el pasado y el presente (1979: 457-458).

Los versos del poema CXXI retratan al poeta durante uno de sus solitarios paseos entre los campos andaluces, en medio de un paisaje con el que aún no logra conectar sentimentalmente, hasta que se halla de repente, sin apenas darse cuenta, al lado de Leonor, en las orillas del Duero. La actualización del pasado soriano, que parece vivo, cercano y palpitante más que el presente baezano, tiene lugar gracias al *intermezzo* de la evocación de su mujer, a la que se dirige con una pregunta, un apóstrofe y el uso del tiempo presente:

¿No ves, Leonor, los álamos del río
con sus ramajes yertos?
Mira el Moncayo azul y blanco; dame
tu mano y paseemos (546).

Machado cree tener delante de sus ojos, y casi poder tocarlas, las riberas fluviales y la cumbre nevada del Moncayo, cuya silueta llega a superponerse a los montes de Aznaitín, que son los que efectivamente está viendo. En ese instante casi mágico el marido pide a la amada cogerla de la mano y pasear entre los álamos del Duero, por los caminos de “un paisaje convertido en paisaje del alma” (Gullón, 1970:164), pero no por eso menos real. El toque primaveral de la resucitada Leonor puede donar savia nueva a los árboles desnudos, deliberadamente acompañados por el calificativo “yertos”, puesto que, en palabras de Ciplijauskaité, “simbolizan el estado actual del poeta” (1977: 105). Lo que antes era el recinto consagrado al amor adquiere ahora los rasgos de un espacio que Xon de Ros define como “defamiliarizado” (2015: 142), y cuya connotación de muerte queda intensificada gracias a la función epítetica del adjetivo “yertos”, según explica Miguel Pérez:

Es el diálogo con Leonor, y las palabras deberían rebosar de alegría, de vida. Y así parece; las palabras son luminosas (álamos, río, ramajes). Pero hay una palabra fatídica, colocada al final de un verso, y que ocupa casi el centro matemático del poema: *yertos*. Es un adjetivo especificativo que ahí adquiere valor de epíteto aplicado a *ramajes*, precisamente una palabra que nace de la

vida misma, portadora ella también de vida: ramajes yertos. Así, sin más, caminando de la manera más sencilla y como quien no quiere la cosa, *yertos* ha vuelto la vida del revés, la anterior y la posterior (1990: 374).

Quizás para borrar la nota lóbrega de las ramas esclerotizadas, el poeta recrea la imagen de Leonor, pero en el momento en el que le dirige la palabra y parece devolverla a la realidad del presente, “el personaje se queda solo: como un nuevo Orfeo, pierde a su Eurídice al volverse hacia ella” (Rovira, 1990: 501). Sin embargo, cuando llega el triste momento del despertar, el cansado caminante se halla inmerso en su trágica actualidad de olivos polvorientos, ya que aparecen “las interrogaciones directas al fantasma, pero para inmediatamente desvanecerse y mostrar su insuficiencia” (Mateos Paramio, 2008: 246).

La imagen del álamo yerto se retoma en la primera de las “Galerías” de los paisajes segovianos, donde una banda de chovas silenciosas, posadas como negras notas sobre el pentagrama de febrero, tocan una gélida melodía sobre las ramas del álamo deshojado:

En el azul la banda
de unos pájaros negros
que chillan, aletean y se posan
en el álamo yerto.
...En el desnudo álamo,
las graves chovas quietas y en silencio,
cual negras, frías notas
escritas en la pauta de febrero (612-613).

Para resaltar el vínculo emocional establecido con ellos, Machado nombra los “finos álamos”, reconocibles por sus “erectas / varas cobrizas” (613), recurriendo a la forma diminutiva en dos ocasiones: la primera en *Campos de Castilla*, donde tiñen de verde la inmensa monotonía de los campos manchegos (“y allá se yergue un soto de verdes alamillos, / tras leguas y más leguas de campos amarillos” [566]), y la segunda en *Nuevas canciones*, donde se recupera la imagen de los álamos como “liras” de la primavera, pero aquí concretamente del mes de marzo (“¡los alamillos del soto, sin hojas, lirás de marzo!” [619]).

5.7.5. *El pino siempre verde: “el mar y el cielo y la montaña”*

*A un pino dorado,
cumbre rota del viento, mojando tus raíces
cerca del cauce seco, entre las piedras frías
del Guadarrama yerto...*

Leopoldo Panero
Versos al Guadarrama (1945)

Generalmente acompañado por el epíteto cromático que resalta su estado sempervirente, el pino es uno de los árboles más extendidos en la península ibérica, lo que justifica el gran porcentaje de citas a él dedicadas en el corpus machadiano. Símbolo de inmortalidad para los griegos, debido a su extraordinaria adaptabilidad a las condiciones más desfavorables y a la capacidad de sus raíces para sobrevivir agarrándose a las últimas piedras, la conífera abarca la totalidad de los ecosistemas. Puesto que soporta tanto el clima árido y seco como el frío y húmedo, el pino crece desde el nivel del mar hasta las más altas cimas de la España continental, como destaca Machado: “El pino es el mar y el cielo / y la montaña: el planeta” (501).

Esta especie, que se encuentra generalmente entre los mil y dos mil metros, puebla la sierra guadarrameña, cuyas frecuentes precipitaciones favorecen su crecimiento. El pinar de “Invierno” aún no tiene el brillante verdor que caracteriza los ejemplares de las piezas posteriores, por lo cual se retrata en un estado miserable y exento de su decoro característico:

[...] y el pinar menguado,
que se esfuma en el aire achubascado,
se borra al pie del Guadarrama frío (743).

Aparte de la referencia a este pinar abatido por la tormenta, otras dos alusiones a los pinos, esta vez coloreados con su tinte característico, concluyen la breve trayectoria de la conífera en la etapa de *Soledades*. Ya casi a las puertas de *Campos de Castilla*, la primera de ellas forma parte de los versos compuestos tras el primer contacto con el imaginario botánico de la incipiente primavera soriana. La mirada del poeta se desplaza cada vez más lejos, hasta que los pinos se van difuminando hacia tonalidades azuladas (“Pasados los verdes pinos, / casi azules” [435]); esto se debe al efecto óptico de la

distancia o, tal vez, como defiende Gregorio Salvador, a la necesidad de mantener “unos azules que vienen apoyados por sinónimos connotativos, que han preparado sensorialmente su aparición desde virtuales sustancias de contenido” (1973: 279). En la segunda composición, originariamente titulada “Ensueños” y relacionada con el famoso poema de *Follas Novas*, el “viajero / a lo largo del sendero” de la vida sueña con “verdes pinos” (436). El poeta, “asaltado por preguntas en apariencia simples, pero inquietantes” (Cano, 1977: 78), se cuestiona adónde le lleva aquel camino entre pinos y encinares, que José Luis Tejada (1975: 50) sitúa cerca de Urbión, probablemente entre San Leonardo y Navaleno.

A este árbol de gran porte, cuyos ejemplares componen un amplio cinturón forestal alrededor de todo el planeta y colonizan millones de hectáreas de los bosques peninsulares, otorga Machado un papel destacado en *Campos de Castilla*. Pese a crecer en todas las provincias, su hábitat más común es, como acabamos de comentar, la sierra de Urbión: “¡Urbión, sobre pinares!” (543). Si por un lado este paisaje pinariego, objeto de muchas leyendas folklóricas, parece invocar la muerte (“¿Quién ha visto sin temblar / un hayedo en un pinar?” [501]), por otro las aguas del Duero, que tienen ahí su lugar de nacimiento, sugieren la idea de vida y continua regeneración (cfr. Driever, 1997: 53). Sobre aquellas pronunciadas pendientes se extienden los “pinares que cruza el ágil ciervo” (543), cuyos árboles, a diferencia de las demás plantas caducifolias (chopos y olmos), conservan siempre verdes sus largas hojas en forma de agujas.

Con ocasión de uno de los viajes por la campiña andaluza, el entonces profesor de francés en Baeza, que se había quedado medio dormido al son del tren sobre los rieles, se despierta con los primeros rayos filtrados a través de los valles sombríos. Siente un repentino escalofrío debido a la noche pasada en duermevela, antes de secar los cristales empañados de la ventanilla para entrever, envueltos en la tenue luz violeta del amanecer, los pinos entre Almazán y Quintana. El rápido paso de la locomotora causa el efecto óptico de un falso movimiento de los árboles, que, al salir engañosamente a su encuentro, traen a la memoria los que el poeta pudo contemplar durante “otro viaje” hacia los campos del Duero, un viaje ameno y feliz en compañía de su mujer:

Otro viaje de ayer
por la tierra castellana
—¡pinos del amanecer
entre Almazán y Quintana!—
¡Y alegría
de un viajar en compañía!

¡Y la unión
que ha roto la muerte un día! (551)

Las copas cónicas de estas coníferas, clasificables bajo la especie *pinaster*, son las que debió de ver Machado en ocasión de un viaje pasado, que Heliodoro Carpintero (1943: 122) identifica con el viaje de regreso de París, cuyo recuerdo se acaba sobreponiendo ahora, tres años después de la muerte de Leonor, a la vegetación andaluza. La visión de los pinares le ayuda a darse cuenta de que ha perdido incluso la conciencia de su identidad, lo que podría constituir el único consuelo ante su desamparo: “Tan pobre me estoy quedando, / que ya ni siquiera estoy / conmigo, ni sé si voy / conmigo a solas viajando” (552).

En los versos de “Iris de la noche” vemos al poeta otra vez en el tren —ahora camino de Madrid cruzando el Guadarrama—, mientras va contemplando “el campo verde que pasa” (619), expresión que tan de cerca recuerda la del poema recién citado (“el campo vuela”). Sin casi darse cuenta, el viajero acaba evocando los “pinos de otras montañas” (619), en los que López Bustos ve el resultado de la superposición de distintos escenarios, lo que ocurre cuando la mente del poeta se desliza “desde los pinares del Guadarrama a los de Soria” (1989: 12). Otra clave de lectura podría ser la perspectiva metafísica, si se considera esta como una excursión mental “entre un ayer y un mañana” (619), entre los pinos silvestres de la sierra y los que ahora ven los ojos de Leonor; y son los mismos que quizás un día puedan ver también los ojos del poeta, cuando Dios decida mostrarle su cara.

Corre al lado de un bosque de pinos, en un escenario que a Enrique Lafuente Ferrari (2007: 98) recuerda los lienzos de Darío de Regoyos, también el tren que, al devorar ávidamente el tiempo y los rieles, obtiene la energía necesaria para abrirse camino por los pedregales de la abrupta orografía guadarrameña: “El tren, ligero, rodea el monte y el pinar” (657). Con su verde tonalidad característica, unos esbeltos pinos silvestres se yerguen también, junto a los dorados retamares, en la áspera sierra (los montes de Burgos, los Pirineos o, quizás, el Urbión) que abandona Grandmontagne en busca de una “mejor España” transatlántica:

Cuenta la Historia que un día,
buscando mejor España,
Grandmontagne se partía
de una tierra de montaña,
de una tierra

de agria sierra.
¿Cuál? No sé. ¿La serranía
de Burgos? ¿El Pirineo?
¿Urbión, donde el Duero nace?
Averiguadlo. Yo veo
un prado en que el negro toro
reposa, y la oveja pace
entre ginestas de oro;
y unos altos, verdes pinos (652).

Pertenece sin duda a la meseta, en cambio, la blanca sierra de la primera de las “Canciones de tierras altas”, la cual, al interferir con el paisaje andaluz, emerge al calor de los recuerdos con toda la dramática carga de un duelo aún no del todo superado. Mientras el viento sopla desde el pico de Urbión hasta el de Moncayo, la nieve oculta los caminos entre el espeso pinar:

Por la sierra blanca...
La nieve menuda
y el viento de cara.
Por entre los pinos...
por la blanca nieve
se borra el camino.
Recio viento sopla
de Urbión a Moncayo.
¡Páramos de Soria! (616)

Las sierras sorianas son las que conforman también el paisaje de las “Canciones del alto Duero”, en las que varias mozas entonan su canto de amor. El de la primera va dirigido a un molinero, que posee un molino situado precisamente a la sombra de los pinares fluviales:

Molinero es mi amante,
tiene un molino
bajo los pinos verdes,
cerca del río (624).

La melodía de la cuarta tiene como destinatario, en cambio, a un leñador, ocupado en cortar las ramas de unos pinos que, destacados gracias al hipérbaton y al encabalgamiento, resaltan por su ramaje siempre verde:

En las sierras de Soria,
azul y nieve,
leñador es mi amante

de pinos verdes.
¡Quién fuera el águila
para ver a mi dueño
cortando ramas! (625)

Del Duero al Guadalquivir y de Urbión a Cazorla se extienden los bosques de pinares, evocados, en “uno de los más prodigiosos poemas bisémicos que se han escrito” (Sancho Sáez, 1990: 155), con el sintagma “debajo de un pino verde”, ampliamente usado en el cancionero y en romancero de la tradición (cfr. Herrero Uceda, 2008: 324):

Oh Guadalquivir!
Te vi en Cazorla nacer;
hoy, en Sanlúcar morir.
Un borbollón de agua clara,
debajo de un pino verde,
eras tú, ¡qué bien sonabas! (643-644)

Daniel Pineda Novo destaca la precisión con la que Machado describe el lugar del nacimiento del Guadalquivir, situado a más de dos mil metros sobre el nivel del mar, en “una hondonada donde brota, literariamente, *un borbotón de agua clara*, junto a unos pinos añosos, diseminados en las riberas del río” (1992: 147).

Debajo de un pino montañés, esta vez acompañado por el adjetivo referido a su altura antes que al color de sus hojas, el protagonista del poema subtítuloado “*El amor y la sierra*” (de la serie “Glosando a Ronsard y otras rimas”) pierde el control de las riendas de su caballo a causa de un rayo que espanta el animal y lo desvía del camino:

Cabalgaba
por agria serranía,
una tarde, entre roca cenicienta.
El plumizo balón de la tormenta
de monte en monte rebotar se oía.
Súbito, al vivo resplandor del rayo,
se encabritó, bajo de un alto pino,
al borde de la peña, su caballo.
A dura rienda le tornó al camino (650).

A diferencia de la acción del poema recién comentado, que tiene lugar bajo un alto ejemplar de las pináceas, en el dedicado “A otro Conde D. Julián”, el traidor visigodo de su país trepa, para ahí morir ahorcado, “a un alto pino en la alta cima” (826). De esta forma el culpable queda condenado a observar el delito con sus propios ojos, lo que le

ofrece la oportunidad de arrepentirse de haber facilitado la invasión de España a los musulmanes: “y en él ahorcado, que su crimen vea, / y el horro de su crimen lo redima” (ibíd.). Se le otorga aquí a la conífera la misma función castigadora que asumía ante los asesinos de Alvargonzález, a los que perseguía con las garras de sus ramas y raíces.

Diametralmente opuesto es, en cambio, el simbolismo atribuido a los pinos del poema dedicado, a la altura de 1915, al maestro Giner, retratado mientras escucha el concierto del viento entre las agujas de los pinares guadarrameños, acompañados del recurrente adjetivo cromático. Las melodías caprichosas de las hojas despiertan en él la esperanza de ver pronto resurgir, al unísono con la madre naturaleza, a su amada España: “Allí hay barrancos hondos / de pinos verdes donde el viento canta” (588).

El imaginario de barrancos con verdes pinares se reitera también, con una construcción muy similar a la recién mencionada, en la primera de las “Viejas canciones”:

Sobre la picota
donde nace el río,
sobre el lago de turquesa
y los barrancos de verdes pinos;
sobre veinte aldeas,
sobre cien caminos...
Por los senderos del aire,
señora águila,
¿dónde vais a todo vuelo tan de mañana? (667-668)

Pinares y Guadarrama, árboles y sierra, componen un binomio indisoluble, que vuelve una y otra vez en los versos de Machado:

Sobre los pinos del monte,
madona, sobre la piedra
del áspero Guadarrama,
miras mi ventana abierta (800).

Pese a ser un auténtico objeto de devoción para los institucionistas, los pinares son quemados sin misericordia por el labrador ávido y egoísta, según observa Machado en los alejandrinos de “Por tierras de España”: “El hombre de estos campos que incendia los pinares / y su despojo aguarda como botín de guerra” (495). El poema se abre con una crítica a la preocupante catástrofe ecológica de Castilla, según explica Carlos Beceiro:

El poeta siente sobre todo estallar su indignación cuando se queman los pinares del alto Duero, de Vinuesa a Duruelo, a veces con afán de convertirlos en tierra de labor. [...] El campesino incendia, rae, tala pinares, encinares,

robleados. El resultado es ruinoso y negativo: es la pérdida de la misma tierra de labor, arrasados sus limos y abonos por la lluvia, convertida en “páramo maldito”. [...] La riqueza forestal de la zona de Pinares, con sus montes comunales y su peculiar género de vida, era pasto del incendio y la ruina (1984: 112).

Tampoco faltan, en *Campos de Castilla*, dos referencias a la madera dura y resinosa de esta conífera, extensamente usada para la elaboración de muebles y varios utensilios. En un fragmento de los “Proverbios y cantares”, dos jóvenes discuten acaloradamente a la hora de escoger el camino para llegar a la fiesta del pueblo. Antes de que llegue el carretero, el cual sugiere que “a Roma por todas partes se va” (582), los contrincantes se dan golpes con palos de pino:

Discutiendo están dos mozos
si a la fiesta del lugar
irán por la carretera
o campo traviesa irán.
Discutiendo y disputando
empiezan a pelear.
Ya con las trancas de pino
furiosos golpes se dan (581).

De madera de pino está hecha también la mesa ante la que se encuentra sentado el joven vestido de luto que, en el poema dedicado a Azorín, moja su pluma en el tintero: “Sentado ante una mesa de pino, un caballero / escribe” (544).

La presencia más reseñable de la conífera figura, sin embargo, en el largo romance de *Campos de Castilla*, donde un espeso pinar oculta los insondables misterios de la Laguna Negra, en cuyo fondo yace el cuerpo sin vida de Alvargonzález, como explica María do Carmo Cardoso da Costa:

Cuando se inicia en los hermanos mayores el proceso de arrepentimiento del crimen, se hace presente un árbol —el pino— que, por su simbología (símbolo de la inmortalidad, además del eterno retorno de la vegetación y en general de la vida) y por haber sido testigo del crimen (conducen el cuerpo por entre los pinos), integrará los elementos denunciadores del asesinato (1990: 272).

Mientras recorren el camino de Salduero a Covalada, los asesinos van cabalgando bajo la sombra aterradora del vasto pinar de Vinuesa. La mención de este topónimo, junto a las demás referencias topográficas de la leyenda, es claro indicio de que se trata de unos itinerarios meticulosamente transitados por su autor:

Los hijos de Alvargonzález,
por una empinada senda,
para tomar el camino
de Salduero a Covaleda,
cabalgan en pardas mulas,
bajo el pinar de Vinuesa (524).

Puesto que la huerta por sí sola no da de comer, los hermanos emprenden el camino para buscar ganado, subiendo por las orillas del Duero a través de los sombríos pinares de Urbión, a casi mil ochocientos metros de altitud:

Van en busca de ganado
con que volver a su aldea,
y por tierra de pinares
larga jornada comienzan (ibíd.).

Acompañados por una voz fantasmal, que repite siempre la misma copla (“el que la tierra ha labrado / no duerme bajo la tierra”) —la voz de su conciencia o la propia voz del padre, cuyo espíritu sigue vagando por no tener su cuerpo digna sepultura—, los parricidas llegan a un punto donde el pinar se hace más espeso y oscuro. A sabiendas de que aún les falta un tramo bastante largo hasta casa, y que el camino está invadido por unos árboles aterradores, se apresuran para poder salir del bosque antes de que anochezca:

Llegados son a un paraje
en donde el pinar se espesa,
y el mayor, que abre la marcha,
su parda mula espolea,
diciendo: —Démonos prisa;
porque son más de dos leguas
de pinar y hay que apurarlas
antes que la noche venga (525).

Al recordar el día del asesinato, Juan y Martín, pese a ser “dos hijos del campo, hechos / a quebradas y asperezas”, empiezan a temblar a la sombra del pinar ribereño:

Desde Salduero el camino
va al hilo de la ribera;
a ambas márgenes del río
el pinar crece y se eleva,
y las rocas se aborrascan,
al par que el valle se estrecha (ibíd.).

La especie de los corpulentos pinos silvestres, con sus enormes copas cónicas y las raíces al descubierto, cuenta con unos ejemplares más jóvenes —de follaje azulado y cortezas plateadas— y con otros más viejos, reconocibles por su corteza recubierta de musgos y líquenes:

Los fuertes pinos del bosque
con sus copas gigantescas
y sus desnudas raíces
amarradas a las piedras;
los de troncos plateados
cuyas frondas azulean,
pinos jóvenes; los viejos,
cubiertos de blanca lepra,
musgos y líquenes canos
que el grueso tronco rodean,
colman el valle y se pierden
rebasando ambas laderas (525-526).

En la breve sección titulada “El indiano”, mientras Miguel se dirige hacia el monte para ir de caza, oye de repente una voz que le revela la crueldad del crimen cometido por sus hermanos:

“No tiene tumba en la tierra.
Entre los pinos del valle
del Revinuesa,
al padre muerto llevaron
hasta la Laguna Negra” (532).

Puesto que el parricidio se consumó justo “bajo el pinar gigante” (536), corresponderá a estas mismas coníferas, que el sentimiento de culpa transforma en horribles criaturas a los ojos delirantes de los asesinos, perseguir a Juan y Martín. Los hermanos buscan desesperadamente ponerse a salvo de las garras de una dantesca selva humanizada, según la describe José Emilio González:

...los parricidas sienten remordimientos, temor ante las consecuencias de su crimen. Dios y la naturaleza los condenan. [...] El atentado contra el principio genésico del padre representa una tragedia cósmica. La destrucción del padre rompe el equilibrio de lo real. Este, inexorablemente, tiende a restituirse. Los malos agüeros y la esterilización de la tierra son índices de la protesta de lo natural que exige justicia (1964: 353-354).

Allen Phillips hace hincapié en la íntima fusión del paisaje exterior con el estado de miedo y angustia de los dos hermanos:

Al fundirse el paisaje exterior con la tensión íntima de los hermanos, Machado lo representa con rasgos expresionistas. Todo se ha animalizado. Se impone eficazmente una intencionada nota de escalofrío. Ya no es mera descripción, sino transfiguración de la naturaleza, acorde con el ambiente espiritual que se propone crear el poeta (1955: 142).

En línea con la simbología machadiana, vemos aquí cómo toca a la naturaleza, antes que a Dios, premiar a los buenos y castigar a los malos.

5.8. La agricultura mediterránea: olivo, vid, cereales y legumbres

Al ser la base de la agricultura mediterránea, el olivo y la vid, así como una vasta gama de gramíneas y legumbres, aparecen citados en estrecha interdependencia con los ciclos de la naturaleza y la vida de los campesinos andaluces, como destaca Predmore: “En la Andalucía rural, cuya economía está basada en los monocultivos mediterráneos clásicos (vino, trigo y olivas), Machado aprehende, con una experiencia de primera mano, las relaciones sociales del trabajo y la producción” (1981: 164).

5.8.1. *El olivo de Atenea*

Por tierras jiennenses,
recordando a Antonio Machado.

*Tu amor por lo olivares
de tierra recién arada.
Muchos años y cosechas
nos pesan en la mirada.*

*Serenidad verdinegra
donde el calor se remansa.
Peña de Martos, envuelta
en lejanías moradas.*

Entre carrascas silvestres,

*caminos que no se acaban.
Tu amor, un lugar de paso
por donde no pasa nada.*

*Paralela paz de olivos,
llanuras ilimitadas,
y en un recodo del verde
la cal de una cortijada.*

*Tu amor, tan uno en las cepas
y tan distinto en las ramas;
desigualdad de las lomas
que tanta extensión iguala.*

*Eternidad detenida
en una luz sin distancias.
¡Remota Sierra Morena
para soñar con el agua!*

Rafael Guillén
Los vientos (1970)

La rama de olivo, que de regreso al arca de Noé lleva en el pico una paloma para anunciar el fin del Diluvio Universal, resulta ser, en la tradición tanto iconográfica y literaria como bíblica y mitológica, metáfora de paz, símbolo de la sabia Atenea y sinécdoque de la planta más característica de la cuenca del *Mare Nostrum*. No puede sorprender que a este árbol milenario¹⁴² —sus primeras huellas, por las favorables condiciones geo-climáticas de las orillas del Tigris y del Eufrates, remontan a la civilización sumeria—, dedique muchos versos y hasta composiciones enteras un poeta que, sevillano de origen, se instalará en la Andalucía oriental tras la muerte de su mujer. Como explica Alberto Sánchez, “si la encina se muestra como presente en todas las tierras de España, pero aposentada con manifiesta predilección en Castilla, el olivo puede considerarse como el árbol típicamente andaluz” (1992: 187).

Los olivos y los aceituneros conforman una de las imágenes botánicas más frecuentes del período altoandaluz, según destaca Tuñón de Lara:

¹⁴² Los orígenes del olivo se hunden en la prehistoria y su cultivo se extiende de la mano del comercio fenicio y griego por toda el área mediterránea. Aunque en los jeroglíficos y estatuas del Antiguo Egipto se hayan encontrado numerosas referencias al árbol mismo o a su fruto (la famosa tumba de Tutankhamon aparece revestida con adornos y coronas elaboradas con ramas de olivo, y en otras tumbas se han encontrado aceitunas como parte del alimento que los reyes debían llevar como ofrendas al más allá), es de la Grecia clásica de donde más menciones y mitos nos han llegado hasta nuestros días. Los griegos lo consideraban un árbol inmortal, y era por eso venerado y muy cuidado. De hecho existen referencias de una amplia legislación que protegía y regulaba su cultivo a la vez que se han transmitido muchas leyendas que lo tienen como indiscutible protagonista.

Los olivares adquieren esa fuerza de presencia masiva que tienen en la loma jiennense, y muestran su caleidoscopio (naranja, plata, gris claro o ceniza) según el cielo y la hora, van rayando el campo, imagen que transmite así vigorosamente la impresión de hileras de árboles plantados por la mano del hombre. Son los olivares que dan trabajo, los olivares de las cosechas, de los molinos...olivares y olivares. Son también los olivares propiedad de don Guido y otros señoritos. Y también solo y digno, el *Olivo del camino*, “parejo de la encina castellana” (1997: 112).

Tras acudir don Antonio al Instituto de Baeza para presentarse al director, el bedel le hace saber que este no podrá atenderlo porque está en la agonía. Ante la cara preocupada del nuevo profesor, que le transmite su pesar por la triste noticia, el bedel le explica que en realidad “el director estaba en un casino, al que apodaban ‘La Agonía’ porque sus componentes, casi todos labradores, pasaban el tiempo augurando ruinas por el mal estado de las cosechas y la falta de lluvias” (Pasquau, 1992: 49-50). En toda la provincia de Jaén es de sobra conocida la condición de constante agonía en la que viven los olivareros, preocupados por las previsiones meteorológicas de las que depende la maduración de las aceitunas. Desde luego los olivos, por su parte, se convierten en la metáfora arbórea por excelencia de los “benditos labradores”, los agricultores unidos a aquellos por la común raíz etimológica:

¡Olivar y olivareros,
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,
los benditos labradores,
los bandidos caballeros,
los señores
devotos y matuteros!... (561-562)

Bajo el sol plomizo del mediodía andaluz se yerguen los olivos hidrópicos que, pese a entreverse inicialmente en rápidas pinceladas del Guadalquivir, acabarán ganando cada vez más protagonismo, hasta llegar a inspirar incluso los títulos de algunas de las composiciones más conocidas:

¡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! (560)

En estos versos, donde se hace patente la omnipresente preocupación machadiana por la dura vida de los labradores frente a la abúlica ociosidad de la aristocracia, las menciones reiteradas —con sintagmas o sustantivos idénticos como “de olivar y de olivar” y, algunos versos después, “olivares y olivares”, repetido dos veces en la primera parte de la composición, o también con los recursos de la figura etimológica (“olivar y olivaderos”) y del políptoton (“olivar / olivares”, “oliva / olivita”)— enfatizan la extensión monótona e ilimitada de la oleácea. Esta puede considerarse, en palabras de José María Moreiro, como el “único productor del mundo que después de recibir por todo sueldo una periódica palotea, llega a viejo sin descansar” (1992: 167).

Acompañados por una serie de adjetivos (“sedientos”, “polvorientos”, “rebruñidos”, “centellados”) cuya función es la de compensar, como explica Barbara Spaggiari, el empobrecimiento semántico de las palabras (1993: 407), los olivos adquieren tonalidades anaranjadas en el ocaso y plateadas con los rayos lunares, así como reflejos centelleantes bajo los cielos borrascosos:

¡Olivares coloridos
de una tarde anaranjada;
olivares rebruñidos
bajo la luna argentada!
¡Olivares centelleados
en las tardes cenicientas,
bajo los cielos preñados
de tormentas!... (561)

En la segunda parte de “Los olivos”, poema escrito como una especie de diario de viaje durante la excursión a las fuentes del Guadalquivir, realizada con unos contertulios de la rebotica de Almazán, se inserta una reflexión metafísica que conlleva una amarga crítica de la España rural y de la supersticiosa religiosidad represora. El coche se va abriendo paso a través de los campos de olivares polvorientos, situados entre pobres aldeas rurales:

A dos leguas de Úbeda, la Torre
de Pero Gil, bajo este sol de fuego,
triste burgo de España. El coche rueda
entre grises olivos polvorientos (562).

El recorrido de Úbeda a Torreperogil y luego hasta Peal, en la entrada a la Sierra de las Villas y a Cazorla, serpea entre las fincas de floridos olivares (“Olivares. Los olivos están en flor”), los cuales aseguran al campesino, que “genera, siembra y labra”, los frutos esperados (“la tierra da lo suyo”).

A las oleáceas andaluzas corresponde apenas una mención en ambas ediciones de *Soledades*, donde el quiasmo une en el mismo abrazo las pardas encinas castellanas y los grises olivos, contemplados por el caminante que, si bien atraído por un anhelo de eterno y de infinito, se siente afligido por esa “vieja angustia” que le atormenta y le “hace el corazón pesado”:

Bajo los arcos de piedra el agua clara corría.
Los últimos arreboles coronaban las colinas
manchadas de olivos grises y de negruzcas encinas (438).

Los “grises olivares” se confundirán inicialmente, bajo el “tórrido sol que aturde y ciega”, con las “memorias” que han dejado de ser “alma” (549) para el hombre que acaba de perder a su esposa. Una estancia fugaz en el pueblo bajoandaluz de Lora del Río permite que “todo aquel borroso conjunto de visiones y recuerdos perdidos entre las vueltas del subconsciente salte a primer plano para hacerse luminosa realidad en el poema” (Pineda Novo, 1992: 137). Mientras don Antonio pasea por los campos “bordados de olivares polvorientos” (549), podemos observar cómo “la descripción de los contornos concretos está reducida al mínimo y se presenta más bien genéricamente”; en cambio, “tiene más color y más detalles precisos el paisaje evocado, emocionalmente más importante, que ostenta, además, una amplitud espacial considerable” (Ciplijauskaité, 1977: 107).

Habrá que esperar la larga composición de *Nuevas canciones* dedicada al “olivo del camino”, solitario compañero de la encina del alto Duero, para apreciar cómo el caminante empieza a mirar los olivares andaluces con ojos nuevos y con la misma implicación sentimental con la que contempló los encinares sorianos:

Hoy, a tu sombra, quiero
ver estos campos de mi Andalucía,
como a la vera ayer del Alto Duero
la hermosa tierra de encinar veía (603).

Pertencen a la provincia de Jaén los olivares que el poeta divisa —en el duermevela de un oximórico “insomne sueño”— tras la ventanilla del tren: “Ya en los campos de Jaén, / amanece. Corre el tren / por sus brillantes rieles / devorando [...] olivares, caseríos” (550-551).

En noviembre de 1913, cuando ya lleva “un año más” en la alta Andalucía, Machado proyecta su dolor en el agua turbia del Guadalquivir y en el cielo nublado, así como en los campos de siembras y en los olivares contemplados desde el mirador privilegiado de las murallas de Baeza:

Dos lentas yuntas aran,
mientras pasan las nubes cenicientas
ensombreciendo el campo,
las pardas sementeras,
los grises olivares [...] (558).

Sin embargo, en una tarde otoñal sale al encuentro del caminante solitario la vegetación jienense, “símbolo de paz y belleza que arropa el valle del Guadalquivir sobre la Loma” y que “hace vibrar el alma de quien siente que la naturaleza arropa la esencia de la vida” (Checa Lechuga, 2012: 176). Pese a definir los campos andaluces como “alegres”, el poeta es consciente de que no podrá atravesar el mar de “grises olivares” (545) de la mano de Leonor, lo que justifica el empleo de tonos sombríos. La retina capta la imagen de las tierras olivareras recorridas por el Guadalquivir, que, como reflejo inevitable del Duero, adquiere un gran poder simbólico, de acuerdo con Antonio Jesús Carrillo:

Otro poderoso símbolo andaluz que pesa en el andalucismo de Machado es el Guadalquivir. Este río es el mismo poeta, carente de límites corporales, como diría Aleixandre, silencioso, oscuro y cargado de remembranzas, dolor y sangre, desde Cazorla hasta Sanlúcar, haciendo vega (1990: 393).

Como hemos venido comprobando en más de una ocasión, el poeta hace referencia a los olivos —“enjutos pobladores de lomas y altozanos”, que son “horros de sombra” pero “grávidos de fruto” (603)— como una de las principales fuentes de subsistencia para la gente del campo (“el olivar, / mucho fruto lleva” [659]). A sabiendas de que la maduración de sus olivares depende de ese Dios que, único “dueño de ventura y malandanza”, puede decidir a su antojo cuándo ser “paternal” o “cruento”, el campesino pide a su “santa mano” cuajar “el hueso de la verde oliva” (497). Si lo permiten las lluvias

del otoño, los olivos darán mucho trabajo a los aceituneros, como sugiere el numeral dos veces repetido (“cien caminos”, “cien molinos”):

Ya darán
trabajo en las alquerías
a gañanes y braceros,
¡oh buenas frentes sombrías
bajo los anchos sombreros!... (561)

Con los ojos enturbiados por un velo de melancolía, el pequeño burgués, que es apenas “un poco labrador” (560) y guarda “el vacío del mundo” (559) en su cabeza hueca, levanta la mirada hacia el cielo para averiguar, con temor y esperanza, si va a caer la lluvia fertilizadora sobre sus olivares:

Un poco labrador, del cielo aguarda
y al cielo teme; alguna vez suspira,
pensando en su olivar, y al cielo mira
con ojo inquieto, si la lluvia tarda (560).

Machado ofrece un retrato irónico y mordaz, con humor que no llega a la sátira feroz, de este (in)digno representante “de la cepa hispana”, descrito como “una fruta vana de aquella España que pasó y no ha sido” (ibíd.). Preocupado por unos “desvelos religiosos cifrados en su provecho personal” (Mora Valcárcel, 1975: 174), se limita a confiar en las condiciones climáticas favorables y en la productividad de la tierra. Por esta razón Michael Predmore detecta en él la misma ociosidad y parasitismo de la clase nobiliaria:

Aunque vive de las rentas de sus tierras, su riqueza no es mucha, y su fortuna depende también del buen tiempo y buenas cosechas. Por tanto, “del cielo aguarda y al cielo teme”, y en esto se acerca su condición patéticamente a la del “hombre ibero”, que también aguarda y teme al poderoso Señor. Sus modales de señorito y su enorme pobreza intelectual le han reducido a un parasitismo en su vida diaria y a una actitud supersticiosa hacia las fuerzas que gobiernan su destino. Su significación histórica es nula y por eso pertenece al “pasado superfluo” (1981: 172-173).

Al oír el repiqueteo de la lluvia en los cristales, en los versos del “Poema de un día” el autor, “abiertamente convertido en cronista de sí mismo” (Senabre, 2013: 240), empatiza con la dura condición de los campesinos. Mientras no deja de bendecir el “agua

constante y menuda”, que “deja vida” (552) sobre los campos de olivo, abre un libro de Unamuno, a quien profesa lealdad el que se presenta como un “humilde profesor / de un instituto rural” (555). En oposición al alto estatus del “Rector de Salamanca”, él “pertenece a un grupo problemático, dueño de un capital cultural que no es acompañado por el prestigio, la posición social ni la holgura financiera” (Swiderski, 2012: 90); de ahí que se sienta identificado con la precaria situación económica de los olivareros y de los viticultores, a cuyos himnos de alabanza se suma para agradecer la lluvia que permite madurar viñedos y olivares:

Te bendecirán conmigo
los sembradores del trigo;
los que viven de coger
la aceituna [...] (552-553).

La identificación con los aceituneros es indicio de la definitiva asimilación emocional de los olivares andaluces, previsiblemente añorados, al igual que el olmo seco soriano, cuando Machado abandone aquellas tierras: “¡Campo de Baeza, / soñaré contigo / cuando no te vea!” (608).

Frecuentes son las referencias a los olivos también en los concisos “Apuntes” de *Nuevas canciones*, cuadros paisajísticos dibujados con escasos medios pictóricos que, en la primera edición de 1924, estaban encabezados por el subtítulo de “Tierra de olivar”. Sobre un olivar de la campiña jiennense, cuya monotonía es sugerida por la triple reiteración del término “campo”, vuela una lechuza que, símbolo de Minerva a la que la planta es consagrada, entra en la catedral de Santa María:

Sobre el olivar
se vio a la lechuza
volar y volar.
Campo, campo, campo.
Entre los olivos,
los cortijos blancos (607).

Machado imagina que la enorme figura de San Cristóbal, efigiada en el lienzo de una de las naves, regaña al atrevido pájaro, con el rostro aborascado y los músculos tensos, por profanar el lugar sagrado sorbiendo aceite de la luz votiva (cfr. Pabón Suárez de Urbina, 1992: 26). Sale en su defensa, sin embargo, la estatua de la Virgen, a la cual

la lechuza brinda una rama de olivo, quizás simbólica ofrenda del poeta en busca de consuelo en la fe:

A Santa María
un ramito verde
volando traía (607).

En el último “apunte” geográfico se filtra también una velada alusión al recuerdo de Leonor, cuya figura, difuminada bajo el polvo del tiempo, aparece como una sombra huidiza por los páramos soleados:

Los olivos grises,
los caminos blancos.
El sol ha sorbido
la color del campo;
y hasta su recuerdo
me lo va secando
esta alma de polvo
de los días malos (609-610).

A un solitario olivo cordobés Machado dedicará el largo poema que, estructurado en siete partes, es “preclaro ejemplo”, en palabras de José-Carlos Mainer, “de la inepcia lírica de un estro fundamentalmente filosófico” (1990: 44). La composición se basa en la identificación mitológica entre los campos andaluces y los de Eleusis, ciudad del Ática que, además de considerar al olivo como un árbol casi divinizado, albergaba un santuario dedicado a Deméter y a su hija Perséfone. El mito de la diosa de la tierra, cuyo exilio entre mortales asocia Xon de Ros (2015: 44) al destierro de Machado tras abandonar Soria, se inserta en el plano real de un olivo, que, tal y como lo hizo con la propia Deméter, ofrece amparo al cansado caminante. El poeta nos cuenta cómo, camino del palacio de Keleos para cuidar del pequeño Demofonte, la diosa protectora del cultivo de la tierra y, por virtud del paralelismo establecido, de la cultura, se sentaría a la sombra de este árbol hospitalario.

En los versos de “Olivo del camino” el autor presenta, frente a la encina de la meseta (“Parejo de la encina castellana / crecida sobre el páramo”), un olivo andaluz, solitario (“señero / en los campos de Córdoba la llana”) pero “bello” en su soledad: “¡cuán bello estás junto a la fuente erguido, / bajo este azul cobalto, / como un árbol silvestre espeso y alto!” (603). A diferencia de sus “hermanos” arbóreos, vigilados por la prudencia de los aceituneros, que ven en las olivas la posibilidad de alimentarse y en las ramas la

oportunidad de combatir los rigores del invierno, el viejo olivo cordobés no recibe el cuidado de una “mano labradora” que recoja los frutos de su ramaje. Abocado a un destino más triste que el de sus compañeros, crece con fiereza y orgullo:

Tu fruto, ¡oh polvoriento del camino
árbol ahíto de la estiva llama!,
no estrujarán las piedras del molino,
aguardará la fiesta, en la alta rama,
del alegre zorzal, o el estornino
lo llevará en su pico, alborozado (606).

Gustavo Correa ve en el abandono del olivo cordobés el mismo aislamiento del olmo del Duero, lo que le lleva a considerarlo como símbolo de la vida del autor: “En uno y en otro poema aparecen epítetos varios que hacen alusión a la soledad, olvido de los demás, desaliño y aparente insuficiencia” (1997: 142). En el afán de reproducir, en tierra andaluza, una adhesión emocional análoga a la experimentada con los encinares del alto Duero, el triste y reflexivo profesor se sienta a la sombra de aquel piadoso “olivo del camino”. Hay un claro paralelismo, como hemos adelantado, con la diosa de la fertilidad de la tierra y del cultivo de los cereales, que, en la desesperada búsqueda de Proserpina raptada por Hades, se sienta debajo de su espesa copa. Lejos del olivar, este árbol se muestra hospitalario, ya que presta su sombra a la fuente y al hombre pensativo, “donde el que medita [...] no está solo, sino al borde del camino por donde pasan los hombres, los otros de sí mismo” (López Castro, 2004b: 292), en esa magistral fusión entre sentido crítico y creación que es el rasgo más característico de *Nuevas canciones*:

Olivo solitario,
lejos del olivar, junto a la fuente,
olivo hospitalario
que das tu sombra a un hombre pensativo
y a un agua transparente,
al borde del camino que blanquea,
guarde tus verdes ramas, viejo olivo,
la diosa de ojos glaucos, Atenea (603).

De forma análoga a como Sófocles cerraba el himno dedicado al olivo (cfr. Jiménez Fernández, 2013: 406), la segunda estancia del poema machadiano termina con la alusión a Atenea *glaukopis*, diosa de ojos deslumbrantes como los del búho, que, capaz de ver a través de las tinieblas, evoca la sabiduría de la que es símbolo, en insomne vela entre las ramas del árbol sagrado. Y justo en frente del templo de Atenea *Parthenos* los

atenienses habían plantado un olivo que, destruido por los persas, renacería de la originaria cepa: el árbol actual es heredero del que se remonta a hace más de dos mil quinientos años. El homenaje tributado a la diosa de la sapiencia fue motivado por la victoria de Atenea, que hizo brotar un olivo como regalo para sus ciudadanos, en la pugna contra Poseidón. Del color glauco de los ojos de la diosa se tiñe también la aceituna, que, fruto del sol y del sudor, será convertida por el toque de Deméter en morena sobre las ramas de los olivos de llanuras, colinas y montes:

[...] Ya irá de glauca a bruna,
por llano, loma, alcor y serranía,
de los verdes olivos la aceituna... (603)

Como hemos visto, Machado mantiene la simbología tradicional del olivo como representación de sabiduría y de paz, de prosperidad y de victoria. El tronco grueso y agrietado, que aguanta impávido los rigores invernales y los golpes recibidos en sus ramas por los vareadores —esta operación coloquialmente conocida como “apaño” provoca la caída de las aceitunas para recogerlas del suelo—, evoca sus virtudes de resistencia y generosidad al darles a cambio el dorado fruto del aceite. Las hojas pequeñas y perennes, de un color verde oscuro por un lado y plateado por el otro, encarnan a la vez la eterna dualidad de lo transeúnte y su permanencia frente a la ciclicidad de las aceitunas, símbolo de la esperanzadora preñez de lo eterno femenino, generador y nutricio, balsámico y apaciguador para los hombres.

5.8.2. *La vid de Dioniso*

*Vino, sentimiento, guitarra y poesía,
hacen los cantares de la patria mía...
Cantares...
Quien dice cantares, dice Andalucía.*

*A la sombra fresca de la vieja parra,
un mozo moreno rasguea la guitarra...
Cantares...
Algo que acaricia y algo que desgarra.*

Manuel Machado
Los Cantares (1905)

Imprescindible en la economía de Andalucía, la *sacra vitis* de horaciana memoria, cuyo cultivo para la producción del vino constituye una de las actividades más antiguas de la civilización, atraviesa los versos machadianos no menos que la bebida embriagadora obtenida de sus racimos. La planta consagrada a Baco —y no, a diferencia de los demás productos de la tierra, a la antiquísima diosa Deméter, probablemente porque los griegos empiezan a cultivarla en una etapa posterior— se asocia a menudo con la fiesta celebrada en la antigua Roma en honor al dios. Con este valor la emplea Machado en un sintagma del poema XXVIII, donde alude a unas “bacanales”, expresión menos lascivamente connotada que las lujuriosas “bacanalias” de la primera versión del texto (cfr. Sánchez Barbudo, 1981: 59): “en las bacanales de la vida / vacías nuestras copas conservamos, / mientras con eco de cristal y espuma / ríen los zumos de la vid dorados” (447). El clima festivo es resaltado por la musicalidad de los versos (aliteraciones, asonancias, repeticiones, paralelismos, rimas internas), así como por una serie de efectos paronímicos y anagramáticos (“crear-quemar”; “nuestro-nuevo”; “amores-amor-aroma”) señalados por Serge Salaün (1993: 130). Sin embargo, los enamorados, que no consiguen embriagarse con el néctar de unos racimos oníricos, son víctimas de un engaño: el vaso de la vida no contiene vino, sino tan solo la inanidad y el vacío de nuestra existencia. En ese vaso ellos acaban encontrando lo que encontrará inevitablemente, unos treinta años después, el agonizante Abel Martín, como le anuncia el silbido de un pájaro burlón, que actúa como estridente contrapunto de las ingenuas ilusiones del poeta: “la penumbra de un sueño” (447). Asociada al jovial aturdimiento que esta produce, la bebida alcohólica se acompaña con el calificativo “alegre” en el poema LXXXIV, donde Machado sueña con exprimir la uva —connotada con un adjetivo modernista y presentada como símbolo de la juventud pasajera— en el lagar de su existencia vacía: “ni de la vid rugosa la uva aurirrosada / ha de exprimir su alegre licor en tu lagar” (484). El “rojo sol de un sueño” (ibíd.), que enciende con sus reflejos purpúreos los frutos de la vid, vuelve a refulgir, esta vez en la pieza XCI, en los racimos que inspiran al poeta “versos juveniles” (488). El fragmento destaca la pasividad del acomodado burgués que, a diferencia del campesinado trabajador y sufrido, se limita a observar el viñedo con imperturbabilidad y desapego, sin implicarse directamente en su cuidado:

Mientras el sol en el ocaso esplende
que los racimos de la vid orea,
y el buen burgués, en su balcón enciende

la estoica pipa en que el tabaco humea,
voy recordando versos juveniles... (ibíd.)

Al estado de confusión y a la ofuscación producida por el vino alude Machado, con un logrado símil enológico (“como el zumo dorado de la viña” [507]), en la pieza titulada “El criminal”, donde la comparación entronca metonímicamente con el cultivo de la vid y los padres labradores del asesino (cfr. Krogh, 2001: 130). El autor reconstruye retrospectivamente la historia del acusado, inútilmente empeñado en engañar a los jueces, vestidos con togas enlutadas —presagio de la pena que le infligirán—, con su “máscara de niño” (507). El amor por una linda joven, que en este “personaje dostoievskiano” (González, 1964: 353) llega a tener los mismos efectos que el vino, saca la agresividad innata en él y le lleva a cometer el terrible parricidio:

Enamoróse de una hermosa niña,
subiósele el amor a la cabeza
como el zumo dorado de la viña,
y despertó su natural fiereza (507).

Son de una tonalidad dorada también los pámpanos del poema titulado “Caminos”, donde el crepúsculo otoñal se refleja en el espejo del Guadalquivir y en los frutos de las vides: “Tienen las vides pámpanos dorados / sobre las rojas cepas” (545). Al contrario de los “grises olivares”, que transforman en “sombrias” las huertas jiennenses, los “pámpanos dorados” de las vides hacen “alegres” los campos. A la Andalucía oriental pertenecen también los viñedos (“Llueve, llueve / [...] en viñedos y olivares” [552]) sobre los cuales ve caer la lluvia el profesor de provincias convertido en filósofo escéptico en el “Poema de un día”; de un día que, igual de tedioso y aburrido que todos los demás, discurre al ritmo monocorde de la lluvia en los cristales y del tic-tac del reloj.

Machado no descuida tampoco los viñedos de la provincia de Castilla, que, definida como “visionaria y soñolienta” (591) en “Desde mi rincón”, presta el escenario de la metáfora ampelográfica con que se retrata al prototipo de mujer de la Mancha. Pese a tener la piel quemada por “el sol de la caliente llanura vinariega”, la “musa ordenadora” del hogar y “perfecta de casada” (566) ofrece al amado “el refugio, la morada y la acogida” (Cerezo Galán, 2008: 303), guardando en su corazón el frescor de una bodega.

El poeta vuelve a los fértiles campos sureños, concretamente a los de “Córdoba la llana” (603), en el poema CLIII, donde nos muestra cómo el sol favorece la rápida

maduración de los frutos de la vid. Esta descripción se acompaña con la fiesta de sabores y colores que solo puede proporcionar la naturaleza andaluza, tierra que además nunca dejó de presumir de sus ricas tradiciones culturales, cuando los demás países europeos aún llevaban formas de vida poco desarrolladas. Y probablemente por esto el autor incluye, en el comentado poema dedicado al olivo solitario, el mito de Ceres o Deméter, integrado en un contexto donde leyenda e historia entrelazan sus raíces bajo un suelo fértil y fecundo. Sobre este suelo se halla la higuera con los frutos destilando su dulce jugo y las peras ya en plena maduración, mientras llega hasta el lector el intenso aroma floral de las uvas moscatel:

hay en las vides rubios moscateles,
y racimos de rosa en los parrales
que festonan la blanca almacería
de los huertos. [...] (606)

En el caso que acabamos de citar Machado vuelve a dar una prueba de su amplio conocimiento de las características de cada especie botánica, ya que la parra, otro término que designa la vid, tiende a usarse cuando la planta se agarra, a través de sus zarcillos, sobre una superficie donde pueda extender sus largas ramas (aquí los muros de una huerta). En definitiva, pese a que su frecuencia de aparición sea más baja que la del olivo, el poeta concede espacio también a una planta estrechamente vinculada al patrimonio cultural de la cuenca mediterránea, como explica Miguel Herrero Uceda:

[...] la parra reúne tres elementos que la convierten en una especie única en la historia de todos los pueblos del Mediterráneo: la riqueza de sus hermosos racimos, tan gratos al paladar; su forma exuberante, que ha inspirado a tantos artistas; y, por último, el vino, cuya importancia rebasa el ámbito cotidiano y social, para permanecer ligado a la esfera religiosa, posición que aún hoy disfruta (2008: 273).

5.8.3. *Las legumbres y los cereales de Deméter*

*Quién trabaja más en la tierra,
el hombre o el sol cereal?
entre el abeto y la amapola
a quién la tierra quiere más?
entre las orquídeas y el trigo*

*para cuál es la preferencia?
por qué tanto lujo a una flor
y un oro sucio para el trigo?
entra el Otoño legalmente
o es una estación clandestina?*

Pablo Neruda
Libro de las preguntas (1974)

Caracterizadas por una notable capacidad de adaptación, las gramíneas de la región mediterránea crecen de forma espontánea en todos los tipos de hábitat, desde los bosques hasta los lugares húmedos, pasando por las dunas y los ambientes ruderales. Machado hace referencia, en varios momentos de *Campos de Castilla*, al cultivo de los cereales, que constituyen la base del desarrollo de las primeras sociedades civilizadas. El más antiguo de todos es el trigo, con el que, en el “Inventario galante” de *Soledades*, se compara la piel, besada por el sol, de la hermana morena:

Y tu morena carne,
los trigos quemados,
y el suspirar de fuego
de los maduros campos (455).

En la pieza LXXXIV el poeta alude a la inflorescencia en forma de espiga del grano, cuya maduración, metáfora de la realización de sus sueños juveniles, teme no llegar a ver (“Tú no verás del trigo la espiga sazónada” [484]) cuando presienta que se acerca el final de su camino. Las penas que lo invaden se comparan con el tizón, el pequeño hongo que recubre el grano con millones de esporas de color negruzco (“como tizón en espiga” [486]). Fuente imprescindible de nuestra alimentación, el grano es uno de los productos más ansiados del agricultor, agradecido al Dios paternal por permitir su maduración (“tu lumbre da sazón al rubio grano” [497]) o bien ocupado en maldecirle cuando hiela la espiga (“el Señor que apedreó la espiga” [496]). El “corazón blasfemo” del campesino, preparado para recibir el castigo o la recompensa de una divinidad que pone en juego su sustento en la caprichosa rueda del año —comparada con la ruleta del jugador—, sabe cuándo dirigir un himno de alabanza al “Dios ibero”; es este el Dios vengativo del Antiguo Testamento, el cual “grana / centenos y trigales / que el pan bendito le darán mañana” (497).

Centenos y trigales, que comparten análogas características botánicas, vuelven a brotar en las orillas del Duero para proporcionar al pueblo de Castilla el pan de cada día:

¡Aquellos diminutos pegujales
de tierra dura y fría,
donde apuntan centenos y trigales
que el pan moreno nos darán un día! (499)

Son cultivados con espigas de centeno y de trigo también los campos que heredarán los Alvargonzález:

Los hijos de Alvargonzález
ya tienen majada y huerta,
campos de trigo y centeno
y prados de fina hierba (522-523).

Cuando la punición divina se abate sobre los campos de los parricidas, estos, pese a tener sitio para guardar el grano, no consiguen sacar provecho de los cultivos, ya que sus manos no están acostumbradas a labrar la tierra. Mientras la helada destruye los frutos maduros y las hierbas parásitas pudren “las espigas / de trigales y de avenas” (527) de los “caínes”, los campos de “Abel” se cubren de espigas maduras, brindando a Miguel, con la llegada simbólica del verano, una fecunda cosecha:

Ya con macizas espigas,
preñadas de rubios granos,
a los campos de Miguel
tornó el fecundo verano (531-532).

Deseoso de heredar los campos de trigo, cuyas espigas van a llenar los graneros veraniegos, “el joven cuervo” (508) del poema CVIII, volvamos a recordarlo, también llega a cometer un parricidio: “y doradas espigas candeales / que colmarán las trojes del estío” (507). Machado conoce los tiempos de maduración del grano y sabe que, si los trigales ya están maduros en la primavera andaluza (“maduros los trigales” [542]), los campos sorianos siguen verdes en la tardía primavera del alto Duero:

Habrà trigales verdes,
y mulas pardas en las sementeras,
y labriegos que siembran los tardíos
con las lluvias de abril (550).

Es rubio, en cambio, el trigo que la fiel Dulcinea —prototipo de la honesta “lozana labradora”— se queda limpiando con la criba, mientras su Quijote vaga por la Mancha en busca de aventuras:

viviste, buena Aldonza, tu vida verdadera
cuando tu amante erguía su lanza justiciera
y en tu casona blanca aechando el rubio trigo (567).

En otra ocasión, y con un salto temporal de varios siglos, se pregunta Machado “quién segará la espiga que junio amarillece” en su tierra, mientras que en la lejana Europa “el hombre de sangre se emborracha” (595). Mientras, en la pieza CXLIII, los campos de cereales figuraban entre los símbolos de la Castilla de Azorín, en el poema CXXVIII se sitúan en Andalucía los campos de trigo madurados gracias a la lluvia que bendicen los sembradores de grano. El “agua buena”, que al día siguiente acabará siendo ella misma “espiga temprana”, cae con abundancia “sobre alcaceles” (552), desempeñando la doble función de fertilizante y producto de la fertilización. Se convertirán en “sequizos rastrojales” (606), en cambio, los campos segados de trigo y cebada de “Olivo del camino”, donde la digresión mitológica presenta a Deméter disfrazada de “sierva propicia a la tarea / de humilde oficio con que el pan se gana” (604). Una vez llegada a Eleusis, la tierra fértil del Ática donde madura el grano, rescatará al hijo de Keleo de las miserias de la vida mortal y le donará “la eterna juventud por compañera” (606):

Que reflorzca el día
en que la diosa huyó del ancho Urano,
cruzó la espalda de la mar bravía,
llegó a la tierra en que madura el grano (604).

Tras convertir las lluvias primaverales y los soles veraniegos en grano moreno, la diosa va segando los trigales:

La madre de la bella Proserpina
trocó en moreno grano,
para el sabroso pan de blanca harina,
aguas de abril y soles de verano.
Trigales y trigales ha corrido
la rubia diosa de la hoz dorada
del campo a las eras del ejido,
con sus montes de mies agavillada,

llegaron los huesudos bueyes rojos,
la testa dolorida al yugo atada,
y con la tarde ubérrima en los ojos (606).

Una última alusión a los trigales, crecidos en las planicies castellanas y alimentados por la historia de sus pueblos, se halla en el soneto dedicado a Azorín, quien escribe en Riofrío de Ávila el libro que, con fecha de 1916, llevará la dedicatoria “al querido y gran poeta Antonio Machado”. A pesar del apego a las especies botánicas de su tierra, José Martínez Ruiz no se olvida tampoco, en su repaso antológico, de la flor de lis de los campos galos, en los que hallará refugio, junto a su mujer, cuando estalle la guerra:

La roja tierra del trugal de fuego,
y del habar florido la fragancia,
y el lindo cáliz de azafrán manchego
amó, sin mengua de la lis de Francia (651).

Se puede recordar cómo el grano se presta también a la metáfora botánica empleada para indicar las contradicciones del amor, brotado bajo el ambivalente aspecto de una dañina amapola y de una nutritiva espiga (694). En los versos dedicados a Valcarce, en cambio, se aprecia cómo la espiga del amor (sentimiento universal) se vuelve más concreta cuando se transforma en la dorada mies del amor de Leonor (sentimiento específico), cuya ausencia deja al marido en una soledad aterradora:

¿Será porque se ha ido
quien asentó mis pasos en la tierra,
y en este nuevo ejido
sin rubia mies, la soledad me aterra? (589)

En el seno de la madre naturaleza, en cuyo “*élan vital* intrínseco” (Rodríguez Forteza, 1965: 259) hallan cabida indiscriminadamente todas las manifestaciones de la vida, se integra también el heno, una gramínea seca, guardada en el henil, para la alimentación de los animales:

Que el caminante es suma del camino,
y en el jardín, junto del mar sereno,
le acompaña el aroma montesino,
ardor de seco henil en campo ameno (649).

Y finalmente no hay que olvidar el espartal, o sea, el campo de espartos o atochas, la gramínea que se emplea, debido a su resistencia, para fabricar la conocida soguilla. Este es recogido en un apunte marcado por el ritmo del cantar andaluz, que destaca la predilección por los olivares, considerados como fuente primaria de sustento: “Si la luna sale, / mejor entre los olivos / que en los espartales” (717).

Dentro de la gama hortofrutícola machadiana figuran también legumbres como los garbanzos, de los que lleva la cuenta “la mujer manchega” (566), además de leguminosas de gran aporte nutricional como el haba. Cultivada para la alimentación humana y animal desde tiempos inmemoriales, el haba, a diferencia de la malva, no era una planta grata a Pitágoras y sus acólitos, que evitaban el contacto directo con ella; de hecho, se cuenta que el filósofo en fuga prefirió dejarse capturar y matar antes que ponerse a salvo entre un habar. Incluida en la agricultura mediterránea, donde guarda estrecha relación con viñedos y trigales, en “Meditaciones rurales” aparece, por primera y última vez, esta legumbre: “Llueve, llueve / tu agua constante y menuda / sobre alcaceles y habares” (552). Agradecidos por la lluvia que deja la tierra fértil, los labradores, que no muestran interés ninguno por los debates políticos, dirigen toda su atención a las habas en maduración y se frotan las manos con entusiasmo: “Y van / las habas que es un primor” (557). Aparecen también vinculados a la lluvia los habares de la pieza inspirada en el famoso refrán popular, que pone en relación el mes de abril con “las aguas mil”, lo que deja presagiar que estamos ante el momento de máxima fertilidad para los campos y, como propone Xon de Ros (2015: 99), para la actividad lírica machadiana: “Lloviendo está en los habares / y en las pardas sementeras” (505). Kevin Krogh (2001: 91) señala que, si bien la presencia humana se puede suponer por la alusión a las actividades de siembra y cultivo, la acción es desarrollada únicamente por los elementos del paisaje (“un cerro desaparece”, “zigzaguea una centella”, “el iris brilla”, “un encinar se esfumina”, “una sierra gris se pierde”, “se oscurece y se ilumina el campo”, etc.). El hablante lírico se limita a ser un mero observador, o quizás mejor, el canal de percepción del lector. Descrita desde la óptica de un labriego más, acostumbrado a ver “con buenos ojos esa lluvia que cae sobre florecientes habares y el sol que hará crecer las plantas, indicios de buena cosecha” (García López, 1990: 432), la campiña es parte consustancial de la vida de los agricultores, algo que Machado nunca parece olvidar. Vale la pena abrir aquí un paréntesis para recordar el entusiasmo con que José Machado, en la parte de sus memorias dedicada a comentar esta composición, alaba “el acierto de compenetración con la

naturaleza” de su hermano, que le muestra su gratitud desde pequeño, y su extraordinaria capacidad para transmitir esa fusión con el entorno:

La poesía se titula “En abril las aguas mil”. Paréceme muy difícil llegar a conseguir dar una impresión más grande de un chubasco que la que da este chaparrón tan abriero. Como siempre, ¡qué realismo en la descripción y qué hondura en la sensación de este aguacero [...] La sensación total que esta poesía produce es la que hace revivir aquella ya tan lejana alegría infantil, que nos hacía cantar entusiasmados, dirigiendo al cielo nuestras manos: ¡Que llueva, que llueva, la Virgen de la Cueva...!” (1999: 95)

En *Nuevas canciones* Machado únicamente aludirá a los habares a través del aroma de sus blancas flores. Así lo muestran la segunda de las “Galerías”, donde se percibe la emoción del poeta al respirar el perfume de esta leguminosa (“Con el aroma del habar, el viento / corre en la alegre soledad del campo” [613]) y la séptima de las “Canciones”, en la que se menciona el viento húmedo que sustrae su olor “a los habares en flor” (621).

CONCLUSIONES

La presente investigación ha acopiado y revisado una significativa cantidad de datos para confirmar la tendencia de Antonio Machado, cuya poesía se compone de correlatos botánicos a menudo convertidos en *leitmotiven*, a buscar inspiración en el ámbito de la naturaleza antes que en el del arte. Aquella pone a disposición de nuestro poeta, que se hace jardinero en Andalucía y hortelano o campesino en Castilla, las letras de su “alfabeto” (2116), con las que, a veces con el detallismo de un realista del XIX y otras con la técnica puntillista de un impresionista, “hace un repaso de todos los elementos del paisaje, como en un mapa, de valle a cumbre” (Martínez de Pisón, 1998: 85). Estos, pese a situarse en su hábitat específico y ser descritos con la precisión científica de un experto naturalista (lo que no disminuye la participación emocional del hablante lírico), adquieren valores simbólicos que, si en parte son heredados de la tradición, en su gran mayoría le son conferidos por el código machadiano.

Poesis y *scientia* se entrelazan en los versos del sevillano, logrando compenetrarse en una zona donde Filología y Botánica pueden hablar el mismo idioma, un idioma que *canta y cuenta*, en palabras del autor, “lo vivo actual, lo que no está escrito ni ha de escribirse nunca en piedra: desde los niños que juegan en las calles [...] y las golondrinas que vuelan en torno de las torres, hasta las hierbas de las plazas y los musgos de los tejados” (1607). Además de las hierbas y los musgos aquí citados, la pluma de Machado esboza las diminutas margaritas, las florecitas del romero, del timo, del almendro y del ciruelo, así como las iniciales de los enamorados grabadas en las cortezas de los chopos, el musgo epífita que mancha el tronco del olmo del Duero y la desapercibida flor de la intrahistórica encina. Sus versos integran la vegetación en todas sus manifestaciones, tanto “megalográficas” como “ropográficas”, a sabiendas de que la rosa y la ortiga, símbolos del bien y del mal que coexisten en todos los seres, pueden (y deben) incluirse dentro de la misma categoría estética. Rosas, lirios, violetas, jazmines y azucenas merecen un “digno cantor” (462) no menos que zarzas, cambrones, jaras, malezas o especies traidoras como la amapola. “Nadie es más que nadie” (1932), sentencia Juan de Mairena, lo que puede aplicarse a los árboles-“lazarillo”, los no especialmente atractivos y desterrados del canon artístico y literario, que ahora se poetizan y hasta llegan a ser protagonistas de composiciones enteras. Si la humilde encina representa, por un lado, a los campesinos de Castilla, que resisten estoicamente las adversidades y siembran, riegan y aran diariamente la tierra, el olivo gris y polvoriento, que recibe sin queja los golpes de

los vareadores para darles a cambio su valioso fruto, simboliza a los labradores y aceituneros del campo altoandaluz.

El propio Machado se fitomorfiza e identifica con las especies arbóreas más representativas de los campos sorianos, al ser tolerante y resistente como la encina, fuerte y valiente como el roble, enamorado como el álamo del Duero, misterioso como los pinos y las hayas de la Laguna Negra, roto como el olmo viejo en la colina. Y si su alma castellana le permite mimetizarse con cada árbol de la meseta, pudiendo interpretar varios roles botánicos a la vez, su alma andaluza le lleva a empatizar con las hierbas aromáticas de los balcones, los frutales de los patios y las flores de los jardines, cuya esencia vuelve a descubrir en los huertos del retiro levantino. El poeta es a la vez el sándalo que responde al golpe del hacha con la generosidad de su aroma y un nardo que se deja besar por el fantasma de un amor no correspondido. Su frustración se proyecta en el juncal seco y en la amapola quemada por el sol del desengaño amoroso, mientras que la esencia de su vida y su poesía se condensa en el parsimonioso olivo de su tierra.

La función simbólica atribuida a estos elementos botánicos confirma la conversión de los paisajes machadianos en *paisajes del alma* cada vez que “el corazón” del sujeto, “enfrente del paisaje, produce el sentimiento” (1310), aunque el “doble espejismo” (1594) experimentado ante el marco natural poetizado y el estado emocional del hablante lírico lleve al autor a cuestionarse si unos concretos paisajes le han “llegado al alma” o si, en cambio, ya estaban “en el fondo de ella” (516). La *doble luz* arrojada sobre el imaginario fitológico revela las *correspondencias* entre el macrocosmos natural y el microcosmos íntimo, además de iluminar, por una parte, las áreas de lo subconsciente (en una investigación introspectiva de corte existencial), y, por otra, las vicisitudes de la época (en la medida en que invitan a una lectura en clave histórica). El autor de *Campos de Castilla*, quien propugna que “las rosas y los lirios no son retórica manida” (1616) y rechaza “silenciar los nombres directos de las cosas” (1209), da cuenta de la vegetación mediante esos nombres aprendidos gracias a su sólida formación naturalista y se dispone a “cantar a las rosas y a los lirios, mientras otros hombres, y aun él mismo, luchan por el pan o por el derecho” (ibíd.).

Cuando Machado se pregunta: “Alma, ¿qué has hecho de tu pobre huerto?” (477), el símbolo del *hortus animae*, antaño jardín de rosas y limoneros y ahora infestado por las malas hierbas, se emplea para comunicar la desazón vital y el *horror vacui*, la pérdida de la juventud y del amor. De forma análoga, la “negra nota de angustia” (477), hilo conductor de la biografía del poeta y piedra angular de la filosofía existencialista, se

describe con la imagen de un “negro abejorro” (476) aparecido en medio de “los jardines del limonar” (ibíd.) para perturbar, con su desagradable zumbido, los juegos de un grupo de niñas. Consciente de que en la colmena de su alma-huerto las abejas dejan de producir la miel de los sueños y de que únicamente la noria sigue dando vueltas obsesivas para atormentarle con el funesto *memento mori*, Machado pasea su *ennui* y su *tedium vitae* en jardines decadentes donde “sangran amores los rosales” (748).

Además de cantar las eternas cuestiones de la existencia, los elementos vegetales tienden puentes entre el texto y el contexto sociohistórico de una nación que busca reconstruirse y redescubrir su identidad. El poeta demuestra estar atento a los progresos del panorama científico, artístico y cultural de la época. En su interpretación del paisaje repercuten tanto el reconocimiento del estatuto científico de la Botánica y de la Geología y la difusión de la teoría darwinista como la influencia de la corriente pictórica impresionista (difundida en la Institución gracias a Aureliano de Beruete y Carlos de Haes, pioneros del “plenairismo”). Dado que su poesía no puede desvincularse de los sucesos contemporáneos, la preocupación noventayochista por la decadencia de una Castilla que es sinécdoque de España se traduce en metáforas bélicas como la del Duero que esboza el perfil de una ballesta, o la de las colinas que adquieren los rasgos de guerreros y míticos centauros o adoptan la forma de escudos historiados. Y si la proclamación de la Segunda República acaece con “las primeras hojas de los chopos y las últimas flores de los almendros” (2332), el eco del abejorro del limonar sevillano llega hasta los “jardines del limonar” (2177) valenciano transformado en el estruendo de los aviones que cruzan los cielos de una España “vendida toda / de río a río, de monte a monte, / de mar a mar” (ibíd.).

Los paisajes simbólico-existenciales y simbólico-históricos de Antonio Machado revelan una profunda sensibilidad artística y la asimilación de las tendencias estéticas del momento, a lo que falta añadir la extraordinaria formación botánica de quien es nieto del primer catedrático español de Ciencias Naturales, ex-alumno de la Institución Libre de Enseñanza (promotora de una aproximación experimental a la naturaleza y de un sistema pedagógico abierto a ciencias como la Botánica y la Geología) y amante de los paseos al contacto con el paisaje para “crear hábitos saludables” (1961). El rigor de la educación botánica del autor, cuya habilidad para reconocer y categorizar los ejemplares fitológicos se debe al papel crucial del aprendizaje taxonómico institucionista, se manifiesta en la precisión demostrada a la hora de ubicar las distintas especies arbóreas y arbustivas en su correspondiente ecosistema y en las adecuadas condiciones edafoclimáticas. No es casual

que el discípulo de Giner de los Ríos, que defiende la práctica del excursionismo como el mejor medio para “despertar en el niño el amor a la naturaleza” y en el adulto el “deseo de recrearse en el espectáculo de los pinos y de los montes” (1961), sitúe encinas, robles y hayas solo a partir de ciertas altitudes, mientras que, en cambio, disponga los pinares tanto al nivel del mar como de la montaña. Si por un lado sabe distinguir un chopo —con su corteza de color negro— de un álamo —con la corteza blanca— y detectar el parecido del olor entre las hojas del toronjil y los frutos del limonero, por otro no desconoce ni los efectos perjudiciales para las gramíneas de la engañosa amapola ni la peculiaridad de las hojas del almendro, brotadas después de la dehiscencia de sus flores. El hijo del flamencólogo *Demófilo*, de quien aprende el amor al pueblo y el estrecho vínculo entre la vida del campesinado y los tiempos (de siembra y cosecha) de la naturaleza, también domina las varias fases del ciclo biológico del olivo, desde que brotan sus pequeñas flores blanquecinas hasta que salen los frutos verdes, que, una vez maduros en la época otoñal, adquieren una tonalidad negro-morada.

Las nociones fitológicas de Machado, que declara conocer la sierra guadarrameña “peña a peña y rama a rama” (657), nos llevaron inicialmente a plantearnos una clasificación de su corpus vegetal según familias, especies y géneros; sin embargo, este criterio metodológico hubiera desviado el objeto de estudio del terreno filológico al que pertenece. Acogiéndonos a la teoría goetheana, que compatibiliza la ciencia con la creación, hemos optado, en cambio, por una categorización en dos grandes áreas en las que el enfoque científico se integra con la sensibilidad poética: la primera aborda el estudio de la simbología de arbustos y flores del *huerto* (el micro-jardín, heredero del patio hispanomusulmán), *jardín* (o “huerto de flor”, con plantas ornamentales) y *parque* (con praderas, *arbores silvestres* y *arbores urbanae*); la segunda indaga, en cambio, la funcionalidad y sentidos de las especies arbóreas de las zonas rurales y de los productos de una *huerta* destinada al cultivo de hortalizas, legumbres y árboles frutales.

En los lánguidos vergeles modernistas, entre música de fuentes, violines y ruiseñores, Machado se hace él mismo “jardinero” (757), a su vez discípulo de Darío, el “Jardinero de Hesperia” (598) que experimenta injertando los parques de Verlaine en los huertos de Ronsard. Si bien no cabe duda de que el poeta planta cándidos lirios, jazmines y rosas en los “tristes jardines” (752) de un alma afín a la del hermano Manuel, Darío, Juan Ramón, Villaespesa y otros compañeros, la crítica ha descuidado —particularmente en las primeras *Soledades*— el examen de un motivo especialmente fecundo en el fin de siglo. Nuestro estudio ha querido ofrecer una panorámica lo más exhaustiva posible de la

simbología del *hortus animae* en el primer Machado y en muchos artistas del fin de siglo, si bien, y dados los límites marcados por el objetivo central de la investigación, únicamente abriendo calas en un área que se examinará con mayor profundidad en un proyecto futuro. Antonio Machado no pierde ocasión de confirmar que el “parque ceniciento”, parque-cementerio tan de moda en la época, es el lugar que “los poetas aman para llorar” (483). La investigación ha llegado a concluir que, aunque se perciban atisbos de saturación de este *leitmotiv* a la altura de 1907, como deja entrever el caricaturesco jardín presentado como “la obra de un peluquero” (464), el poeta cultivará el motivo del jardín hasta los años de la guerra. Y lo mantendrá, si bien con variantes y matices, con sus rasgos característicos y las plantas habituales, como se puede apreciar en el “parque mustio y viejo” (427) de 1907, pese a que para entonces el autor ya haya comenzado a dar sus primeros saltos fuera de “la tapia de [su] corral o de [su] huerto” (1474). La libertad experimentada en la naturaleza silvestre de los campos de Castilla no impide que el “parque solitario” (447) donde, a la altura de 1903, los amantes exprimían unos racimos en el vano intento de llenar el vaso de su existencia terrena, reaparezca, en 1929, bajo el aspecto del “mutuo jardín” donde Antonio y Guiomar también exprimirán “los racimos / de un sueño” (727).

A menudo empleados sinonímicamente, el parque o jardín del fin de siglo, generalmente visitados en las horas serótinas y en la estación otoñal, adquieren un aspecto triste, decrepito y decadente, reflejo del impacto del darwinismo, con la consecuente destrucción de la originaria armonía edénica y el envejecimiento de todos los seres de la naturaleza. Tanto el “jardín umbrío” (747) como el “parque viejo” (981), ambos hermanos gemelos del “jardín gris” (2000: 122) de Manuel, se caracterizan por el sonido monocorde de sus fuentes musgosas, las tapias recubiertas de hiedra, las impasibles estatuas de las glorietas, las flores mustias y su rica vegetación de eucaliptos, cipreses, mirtos, evónimos y laureles. Nuestro trabajo ha podido constatar cómo Machado imprime en el motivo del parque viejo —de clara ascendencia verlainiana— el sello personal del *tempus fugit* mediante el diálogo entablado con fuentes antropomorfizadas o cerrando simbólicamente sus verjas, para decir su “adiós para siempre” (432) a la pasada juventud. El núcleo germinal de todos estos *horti animae* es sin duda el “huerto claro” (491) de la infancia sevillana, aquel “jardín encantado del ayer” (442) que constituye el borrador de todos los futuros recintos vegetales de su poesía. Es lo que puede comprobarse cuando, en unos versos de 1916, el sevillano reconoce emocionado que el tiempo no pudo borrar los recuerdos del padre ni del huerto andaluz (“¡todavía / estás ahí, el tiempo no te ha

borrado!” [784]); esta idea será retomada a la hora de reelaborar el poema en 1924, pues el *locus intimus* del palacio de los Alba vuelve allí a desempeñar el papel de *imago patri*. Pese a devenir “sombrió” (549) tras la muerte de Leonor, el “huerto claro” recobra sus componentes tópicos (limonero y fuente) en un soneto de 1938 compuesto en Rocafort, lo que indica la pervivencia del motivo incluso un año antes de la muerte del poeta.

Nuestra investigación de estos paraísos en miniatura en la poesía del autor ha dedicado asimismo un apartado a revisar la presencia de huertos y jardines literarios en el hipertexto machadiano. El rescate de la tradición comienza con “los huertos de Valencia” (494), donados por el Cid al rey Alfonso en sustitución de los caballos de la versión originaria, y el “jardín de cipreses y rosales” (592) de Calisto y Melibea, para proseguir con el “huerto de Ronsard” (492) en el que cortan sus primeras rosas líricas tanto Machado como el maestro Darío, y el “huerto de fray Luis” (827). Entre los jardines de los autores de su generación, el sevillano visita, además de los del maestro nicaragüense, “los jardines del poeta” (757) de Moguer, como revelan unos versos escritos para homenajear *Jardines lejanos* de Juan Ramón, a los que se unen los melancólicos jardines del temprano poema dedicado a *Ninfeas* y finalmente el pastiche que, incorporando dos versos de *Arias tristes* (“El jardín tiene una fuente / y la fuente una quimera...” [602]), sale a la luz con ocasión de la publicación de este nuevo libro juanramoniano.

Para entrar en el meollo de la taxonomía de las plantas decorativas de los vergeles machadianos no podríamos sino escoger las auranciáceas andaluzas, el naranjo de las plazas sevillanas y el limonero del patio de los Alba, ambas conectadas con las ilusiones de la edad dorada de la infancia. Con ellas aparecen frecuentemente la exótica palmera, que evoca una atmósfera de ensueño, y el gótico ciprés, árbol de los cementerios, cuya simbología nos ha llevado a identificarlos con las divinidades del Sueño y de la Muerte, respectivamente. Si bien Machado no ignora el origen desértico de la palmera y la compara con “una fuente fría / soñada en el campo yerto” (501), así como atribuye al ciprés las connotaciones lúgubres tradicionales, ambas plantas desempeñan principalmente una función ornamental en parques y jardines. El recuento de las menciones del árbol consagrado a Hades parece confirmar su uso decorativo si tenemos en cuenta que la frecuencia de sus apariciones disminuye drásticamente tras la muerte de Leonor, con cuya figura se asocia en la célebre alusión al camposanto soriano: “... ¡El muro blanco y el ciprés erguido!” (662).

Y si hemos visto confrontarse a dos árboles del Oriente y del Occidente, esta misma contraposición se aprecia en el caso de dos especies de plantas herbáceas mediterráneas y gomorresinas aromáticas: por un lado, la hierbabuena y la albahaca, hierbas condimentarias asociadas con el tierno recuerdo de la madre, que las cultivaba en las macetas de balcones y ventanas; por otro, el incienso y la mirra, cuyos aromas se quemaban en el contexto arábigo-andaluz de las piezas de más acusado corte modernista. Una pareja botánica a la que corresponde, en cambio, representar la cíclica renovación de la naturaleza y la impasibilidad de la vegetación ante las mudables pasiones humanas está compuesta por la hiedra, cuyo negro follaje trepa por las tapias de los parques, y el musgo (en su variante de los contextos urbanos), cuyo colchón verdinoso recubre la taza de los surtidores, muros y pavimentos. Otras dos plantas recurrentes en el primer Machado son las acacias de las plazoletas sevillanas, que ofrecen al poeta la sombra de su amplia copa, y los eucaliptos de los parques, que le brindan el balsámico aroma de las memorias juveniles.

El poeta-jardinero planta, como es lógico esperar, algunos de los arbustos del imaginario modernista, desde el evónimo —cuya etimología (planta “de buen nombre”) evoca la simbología positiva a él atribuida— y el laurel de Apolo —un árbol ornamental de hojas siempre verdes— hasta el mirto y el narciso de Venus —símbolo del amor y de la belleza— y el sauce llorón, tradicionalmente vinculado con el desconsuelo y la pena. Entre las plantas modernistas figuran también la malva, especie sagrada para la escuela pitagórica, como hace constar el propio autor; el sándalo, cuya corteza desprende una exótica fragancia en respuesta al hachazo del leñador; y la flor de loto, que confirma la moda finisecular por los motivos orientales.

Por lo que respecta a la selección floral operada por el autor, sin duda sorprende la ausencia de la violeta de jardín, uno de los broches del imaginario modernista, y que Machado prefiere emplear en su variante rural. Si la dalia y el nardo se relacionan con el desengaño de amor o la falta de este, el clavel y el geranio, ambos de un rojo encendido, representan la pasión que hierve en la sangre de una Andalucía torera y flamenca. La azucena y el lirio, este a menudo combinado con la rosa blanca para confirmar su valor simbólico, se relacionan con la inocencia de la juventud y la castidad del amor, mientras el jazmín, en cambio, por virtud del contraste entre el níveo color de sus pétalos y su seductora fragancia, se asocia con la idea de cándida sensualidad. El repertorio de las especies botánicas de los ambientes urbanos se cierra con la rosa, reina de las flores, cuya

polivalencia semántica la convierte en símbolo de amor, juventud, poesía y, a veces, incluso de muerte.

Cuando, al contacto con los páramos sorianos, Machado abandona o al menos diluye el oficio de jardinero para reemplazarlo por la labor del “hortelano” (625) y “fantástico labrador” (552), así como por la afición del excursionismo, planta árboles frutales y productos agroalimentarios, a la vez que se va familiarizando con los ejemplares fitológicos de los espacios silvestres. El campo es ahora quien —en palabras de Juan de Mairena— “dicta su mejor lección [...] al poeta” (2017), que explora la yerma geografía castellana y consigna la toponimia de los lugares visitados, anotando todos sus elementos botánicos, geológicos, climatológicos y fisiográficos.

Cuando no recorre la pétrea orografía numantina o, tras instalarse en Baeza, el valle del Guadalquivir, Machado se dedica al cultivo de su huerta, generalmente presentada en la variante femenina para resaltar su función productiva antes que estética. La mayoría de las representaciones de este espacio como símbolo de bienestar económico se encuentran concentradas, por el patente nexo con las riquezas del terrateniente, en la leyenda de Alvargonzález, donde los dos géneros gramaticales que lo designan (huerto y huerta) se usan alternadamente. Este espacio a veces adquiere también el valor metafórico de la creación lírica o de la obra, tanto del propio Machado como de otros autores (Valcarce), a quienes nuestro poeta aconseja nutrirse directamente de la fuente floral, ubicada en el “tranquilo huerto” (473) del alma, antes que gastar energía chupando cera o miel. En la huerta del sevillano se plantan varios árboles frutales que combinan el grato aspecto de sus flores con la utilidad alimenticia de sus frutos, destacando entre ellos el ciruelo, generalmente convocado en contextos celebrativos y alegres; el guindo, integrado en escenarios macabros; y el almendro, cuya temprana floración en febrero promueve la asociación con la idea de la juventud y de la primavera del amor.

La curiosa mirada del caminante y viajero enfoca, en los ariscos parajes numantinos, una amplia variedad de flores silvestres (velloritas, margaritas, violetas), arbustos rupestres (ginestas, retamas, madroños) y plantas espinosas densamente ramificadas (zarzas, jaras, cambrones, espinos), todos ellos símbolo de la naturaleza capaz de florecer e incluso abrirse paso entre la muerte. La regeneración primaveral va de la mano, en la mayoría de los casos, de la esperanza en el regreso a la vida de Leonor o de la fe en la recuperación de su salud, para recobrar la cual el poeta confía en las propiedades officinales de las hierbas de la sierra. Además de para la flor de verbasco, popularmente empleada contra las afecciones respiratorias, el Guadarrama brinda las

condiciones edafológicas propicias para especies heliófilas y xerófilas curativas como el acíbar, la salvia, el romero, el tomillo y tres géneros de lavanda (espliego, alhucema y cantueso), cuyo aroma agrisado es símbolo de una tierra que, aunque ahora venida a menos, no deja de sentirse ufana de su antigua grandeza imperial.

Aunque con algunas ocasionales excepciones, Machado atribuye una simbología negativa (de dolor, destrucción y muerte) a la vegetación de los ambientes húmedos, desde los juncos amarillos y las débiles cañas, representación de la ausencia o pérdida del amor, hasta los líquenes y los musgos epifitas, cuyas manchas sobre los pinos son el testimonio natural de la conciencia culpable de los parricidas. Por otra parte, es evidente la función dañina de las hierbas arvenses, desde las propiedades urticantes de la ortiga y los efectos perniciosos para los cultivos cerealistas de las también identificadas como “maleza” o “malas hierbas” (tizón, avena loca, cizaña y amapola) hasta la peligrosidad de las agudas espinas del cardo, de los frutos punzantes del abrojo y de las flores llenas de escamas del lampazo o bardana.

Además de esta serie de arbustos y plantas herbáceas silvestres, el imaginario fitológico distintivo de la altiplanicie numantina lo conforman las especies forestales a las que todo lector asocia el nombre de nuestro autor. La más conocida de ellas es indudablemente el olmo viejo del Duero, símbolo por antonomasia de la agonía de Leonor y del dolor de su marido, y al que el poeta solicita, con una fe depositada en el ciclo de la naturaleza antes que en un Dios nunca encontrado, el “milagro de la primavera” (542). Entre los árboles de la meseta con mayor presencia en la obra machadiana figuran la humilde encina y el vigoroso roble, cuyo follaje caduco (en la primera) y perenne (en el segundo) proyecta sobre los cerros castellanos el oscuro cromatismo noventayochista. Con su tronco polvoriento, las ramas desteñidas y su sencilla flor, la “negra encina campesina” (502), presente en todas las provincias peninsulares y en cualquier altitud, es capaz de soportar impávida cualquier fenómeno meteorológico. El “árbol bueno” —significado originario del latín *quercus*— encarna la actitud valiente y honrada de “los buenos aldeanos” (503) castellanos, que trabajan duramente de sol a sol y bajo las condiciones climáticas más hostiles. Caracterizado por el tronco robusto y su resistente madera de larga combustión, el roble es “más altivo y más señor” (500) que la encina, símbolo de valor y firmeza, según ya evoca la etimología latina que apunta con idéntico vocablo (*robur*) tanto al “roble” como a la “fuerza”. Otra de las fagáceas del área boscosa castellana, que lleva grabadas leyendas de antiguos crímenes en su ancha corteza, es la misteriosa haya, cuyo ecosistema comparte con el pino: “¿Quién ha visto sin temblar / un

hayedo en un pinar?” (501). Pese a adaptarse a temperaturas extremas y a todas las altitudes (“El pino es el mar y el cielo / y la montaña: el planeta” [501]), Machado tiende a situar la conífera, generalmente acompañada por el adjetivo cromático que alude a su estado sempervirente, en la abrupta orografía de las sierras de Guadarrama y de Urbión.

Pertenecen a la familia de las salicáceas, en cambio, el chopo y el álamo, las dos variedades de *Populus* que Machado, si bien a veces reúne en un único vocablo (“chopos”) cuando se yerguen en las riberas fluviales, tiende a diferenciar dependiendo del color de la corteza y del hábitat donde crecen: si el chopo, con su corteza oscura y rugosa, se encuentra a lo largo de caminos y carreteras, el álamo, con una corteza lisa y blanquecina o grisácea, se sitúa en las orillas de los ríos. Aunque los chopos lleven grabados los nombres y los aniversarios de los enamorados, los “álamos de oro”, entre cuyas ramas se oculta una “sombra de amor” (483) para el poeta, se convierten en los “álamos del amor” (516) de Leonor, confirmando el valor simbólico del triunfo del amor sobre la muerte atribuido al árbol por la mitología celta.

Además de los árboles de la sierra castellana, el sevillano tiene en cuenta también las especies plantadas en el campo andaluz, que representan la base de la agricultura mediterránea y se mencionan en estrecha interdependencia con la vida de los labradores: el olivo, la vid y una amplia selección de cereales y legumbres. Símbolo de la sabia Atenea *glaukopsis*, los grises olivares, “horros de sombra” pero “grávidos de fruto” (603), constituyen la principal fuente de subsistencia de los aceituneros andaluces, quienes viven en la agónica espera de la lluvia que cuaje “el hueso de la verde oliva” (497). Consagrada a Baco, como sugiere Machado al evocar unas metafóricas “bacanales” (447), la otra planta característica de la cuenca del *Mare Nostrum* es la vid, también conocida como parra, término que la designa cuando se extiende sobre una superficie como “la blanca almacería / de los huertos” (606). El poeta nombra asimismo el vino y sus efectos embriagadores, que, mediante un símil enológico (“como el zumo dorado de la viña” [507]), compara con el estado de exaltación y euforia, a veces hasta de completa ofuscación, provocado por el amor. El amplio imaginario vegetal machadiano no podía dejar de integrar, finalmente, los cultivos cerealistas (cebada, centeno, trigo) y las legumbres (habas, garbanzos), protegidos por la sombra tutelar de la diosa Deméter.

Nuestro análisis del corpus fitológico machadiano respalda la hipótesis de que el componente simbólico sigue operante a lo largo de toda la trayectoria lírica del autor, cuya empatía con los elementos botánicos se mantiene incluso durante y después del intento de “desubjetivación” llevado a cabo al contacto con los ingratos páramos sorianos.

Por esta razón su poesía podría identificarse con la planta de olivo, que “mucho fruto lleva” pero “poca sombra da” (659), en el sentido de que a la densidad de contenido y al manejo de una compleja red de símbolos, por un lado, se opondría, por otro, el empleo de un *stilus miserorum* y de una gama reiterativa de motivos geobotánicos.

Si bien con los matices que hemos venido introduciendo a la hora de comentar los textos examinados, la comunión sentimental que anuda el alma al paisaje nunca desaparece en la obra lírica de Antonio Machado, por lo cual no debemos quitarle la razón ni a Pablo Neruda, quien define a nuestro poeta como “árbol viejo de España” (en Sesé, 1990b: 78), ni a Rafael Alberti, quien lo describe como un “árbol alto y escueto, con voz de aire pasada por la sombra” (1945: 43). Un árbol que, añade el autor de *Marinero en tierra*, “hizo sonar sus hojas melancólicas en sus poemas” (ibíd.) y lo hizo al ritmo cambiante de sus nostalgias y esperanzas, de sus sueños, ensueños y recuerdos, de sus muchas penas y de sus pocas alegrías.

No quisiéramos cerrar estas líneas sin al menos recordar los sugerentes indicios que algunos intertextos italianos nos han ido brindando, y que apuntan al interés de una futura investigación de carácter comparatista sobre el simbolismo paisajístico de Antonio Machado en relación con el de Giovanni Pascoli y Eugenio Montale. Por un lado, el poeta romañolo es el indiscutible precursor de las alusiones naturales (específicamente florales) en el ámbito poético de su país, y se lamenta, en las páginas de *Il fanciullino* (*El muchachito*) de 1897, de que “el pueblo italiano” —y esto vale también para el español— no otorgue la importancia debida a “flores, plantas, pájaros, insectos, reptiles, que componen en gran parte la poesía del campo” (en La Valva, 1999: 56). Por otro lado, el autor genovés, cuyos versos paisajísticos comparten con los de Machado mucho más que las indiscutibles afinidades del conocido poema “I limoni” (con la declaración de *ars poetica* allí contenida y el interés por los “nimios” botánicos), se encarga de que llegue a manos de Oreste Macrì un ejemplar de la *Antología* de Gerardo Diego de 1932. Es en este volumen donde uno de los más reseñables estudiosos de nuestro autor descubre al poeta “geórgico”, que canta el campo castellano “con un sentido de total, religiosa dedicación” (Montale, 1996: 2213) y, en el trabajo titulado “Formalismo e critica letteraria (con un esercizio su Montale)” de 1996, examina las concomitancias entre el paisajismo lírico del sevillano y del genovés. Es, a nuestro juicio, la atinada primera piedra de una prometedora investigación que excedía los límites de la nuestra y a la que quisiéramos poder atender en un cercano futuro.

CONCLUSIONS

This research has collected and reviewed a significant amount of data to confirm that Antonio Machado, whose poetry is composed of botanical correlates that are often turned into leitmotifs, to seek inspiration in the realm of nature rather than in the field of art. Nature makes available to the poet, who becomes a gardener in Andalusia and a grower or a farmer in Castile, the letters of her “alphabet” (2116), with which Machado, sometimes with an attention to detail typical of a nineteenth-century realist artist, and other times with the pointillist technique of an impressionist, “does a review of all the elements of the landscape, as on a map, from valley to summit” (Martínez de Pisón, 1998: 85). Despite being located in their specific habitat and described with the scientific precision of an expert naturalist (which does not diminish the emotional involvement of the lyrical subject), botanic elements generally acquire symbolic values; if in part these values are inherited from tradition, the great majority of them are conferred by Machado’s code.

Poetry and science are intertwined in the poet’s lines, managing to interpenetrate in a field where Philology and Botany can speak the same language, a language that *sings* and *tells*, according to Machado’s words, “what is alive today, what is not written nor is it ever to be written in stone: from children playing in the streets [...] and swallows flying around the towers, to grasses in the squares and mosses on rooftops” (1607). Apart from the mentioned herbs and mosses, the author’s pen outlines tiny daisies and the blossoms of rosemary, thymus, almond and plum; at the same time, it draws lovers’ initials engraved on the bark of poplars, the epiphytic moss that stains the trunk of the old elm of the Douro and the unnoticed flower of the intra-historic oak. His verses integrate vegetation in all its aspects, both “megalographic” and “ropographic” ones, since rose and nettle, symbols of good and evil that coexist in all beings, can (and must) be included within the same aesthetic category. Roses, lilies, violets and jasmines deserve a “worthy spokesman” (462) no less than brambles, boxthorns, rockroses, weeds or treacherous species such as poppies. Mairena’s sentence —“No one is more than anyone” (1932)— can be applied to “lazarillo”-trees; they are the not especially attractive ones, the ones that, although banished from the artistic and literary canon, they are now poeticized and even become protagonists of entire poems. On the one hand, the humble oak represents Castilian peasants, who withstand adversity stoically, sow, water, and plow the land daily; on the other, the grey and dusty olive tree, which receives olive harvesters’ blows without

complaint and give them its valuable fruit in exchange, symbolizes High-Andalusian farmers and olive pickers.

Machado himself acquires a phytomorphic appearance and identifies himself with the most representative tree species of the Sorian fields, being tolerant and resistant like the evergreen oak, strong and brave like the common oak, in love such as the poplar of the Douro, mysterious as the pines and beeches of the Black Lagoon and broken like the old elm on the hill. And if his Castilian soul allows him to blend in with each tree of the plateau, being able to play several botanical roles at the same time, his Andalusian soul leads him to empathize with aromatic herbs in balconies, fruit trees and flowers in courtyards, whose essence he rediscovers in the gardens of his Levantine retreat. The poet compares himself both with the sandalwood that responds to the axe blow with the generosity of its smell, and with a nard that lets itself be kissed by the ghost of an unrequited love. He projects his frustration in the dry reed and the poppy burned by the sun of the love disillusionment, whereas he condenses the essence of his life and poetry in the parsimonious olive tree of his native land.

The symbolic value attributed to these botanical elements confirms the conversion of Machado's landscapes into *soul landscapes* every time that "the heart" of the subject, "in front of the landscape, produces feeling" (1310); however, the "double mirage" (1594), produced between natural setting and lyric speaker's emotion, leads the author to question whether some specific landscapes have "touched his soul" or if, instead, they were "already deep inside it" (516). The *double light* cast on phytological imagery reveals *correspondences* between natural macrocosm and intimate microcosm, besides illuminating, on the one hand, subconscious realm (according to an introspective and existential approach), and, on the other, vicissitudes of Machado's period (in accordance with a historical interpretation). The author of *Fields of Castile*, who advocates that "roses and lilies are not trite rhetoric" (1616) and refuses to "silence the direct names of things" (1209), describes vegetation through the names he learned thanks to his solid naturalistic education, and gets ready to "sing to the roses and lilies, while other men, and even himself, fight for bread or for law" (ibid.).

When Machado asks: "Soul, what have you done with your poor garden?" (477), the symbol of *hortus animae*, which was once a garden of roses and lemon trees but is now infested with weeds, communicates vital distress and *horror vacui*, loss of youth and love. Similarly, the "black note of anguish" (477), that can be considered the common thread of the poet's biography, as well as the cornerstone of existentialist philosophy, is

described with the image of a “black bumblebee” (476); this insect suddenly appears in the midst of “the lemon gardens” (ibid.) and disturbs, with its unpleasant buzz, the games of a group of girls. When Machado realizes that bees no longer produce honey of dreams in his soul-orchard and that only the waterwheel continues turning obsessively and haunting him with its fatal *memento mori*, he begins to reflect his *ennui* and *tedium vitae* in the image of decadent gardens where “rosebushes bleed love” (748).

Besides chanting eternal questions of existence, vegetal elements build bridges between text and the socio-historical context of a nation that tries to rebuild itself and rediscover its identity. The poet proves to be attentive to the progress of scientific, artistic and cultural background of his time. The acknowledgement of scientific statute of Botany and Geology and the diffusion of Darwin’s theory, on the one hand, as well as the influence of Impressionism (spread through the *Institución Libre de Enseñanza* by Aureliano de Beruete and Carlos de Haes, both of them pioneers of *plein air* painting), on the other, have a deep impact on Machado’s interpretation of landscape. Since his poetry cannot be dissociated from contemporary events, his concern for the decadence of a Castile that is a synecdoche of Spain—a topic he inherits from the Generation of ’98—translates into war metaphors such as the Douro outlining a crossbow and the hills transforming into warriors and mythical centaurs or taking the form of historical shields. And if the proclamation of the Second Spanish Republic comes with “the first poplar leaves and the last almond flowers” (2332), the echo of the bumblebee from Sevillian lemon grove reaches Valencian “lemon gardens” (2177), and it is finally converted into the racket of planes across the sky of a Spain “sold all of it / from river to river, from mountain to mountain, / from sea to sea” (ibid.).

Antonio Machado’s symbolic-existential and symbolic-historical landscapes reveal his deep artistic sensitivity and the assimilation of contemporary aesthetic trends. One cannot omit the extraordinary botanical training in someone who is the grandson of the first professor of Natural Sciences in Spain, who is also a student educated in the *Institución Libre de Enseñanza* (which promotes an experimental approach to nature and a pedagogical system open to sciences such as Botany and Geology), and who is a lover of walks in contact with the landscape in order to “create healthy habits” (1961). The rigour of the author’s botanical education, whose ability to recognize and categorize phytological specimens is due to taxonomic skills developed in the *Institución*, can be appreciated in the accuracy with which he locates different tree and shrub species in their corresponding ecosystem and in their appropriate edaphoclimatic conditions. It is not by

chance that the disciple of Giner de los Ríos, who defends the practice of hiking as the best means to “awaken love for nature in children” and “desire to take pleasure in the spectacle of pines and mountains” (1961) in adults, places evergreen oaks, common oaks and beech trees only starting at certain altitudes, while he sets pine groves at both sea and mountain level. He knows how to distinguish a “chopo” —poplar with black bark— from an “álamo”—poplar with white bark— and how to detect some similarity between smell of lemon balm leaves and lemon tree fruits; at the same time he is perfectly aware of harmful effects of deceptive poppy on grasses, or of peculiarity of almond leaves, which sprout after the dehiscence of their flowers. The son of flamencologist *Demófilo*, from whom he learns love for people and the close link existing between peasants’ life and time (of sowing and harvesting) of nature, also knows all different phases of the olive tree biological cycle, from its small whitish flowers to its green fruits, which, once they ripe in autumn, acquire a black-purple hue.

Machado, who declares that he knows the Guadarrama Mountains “rock by rock and branch to branch” (657), shows such a high level of phytological training that initially we set up a classification of his vegetal corpus according to families, species and genera; however, this methodological criterion would have diverted the object of study from the philological field to which it belongs. On the basis of Goethean theory, which makes science compatible with creation, we have instead opted for a categorization in two main areas in which scientific approach integrates with poetic creativity: the first one deals with the symbology of bushes and flowers of *orchard* (a micro-garden, heir to Hispano-Muslim courtyard), *garden* (or “flower garden”, with ornamental plants) and *park* (with meadows, wild trees and urban trees); the second one investigates, on the other hand, functionality and meaning of rural species as well as of vegetables, legumes and fruit trees.

In languid modernist gardens, among the music of fountains, violins and nightingales, Machado becomes himself a “gardener” (757), in his turn disciple of Rubén Darío, the “Gardener of Hesperia” (598) who experiments grafting Verlaine’s parks into Ronsard’s gardens. Although there is no doubt that the poet plants candid lilies, jasmines and roses in the “sad gardens” (752) of a soul akin to his brother Manuel as well as to Darío, Juan Ramón, Francisco Villaespesa and other poets of his generation, literary criticism has neglected —especially in *Solitude* (1903)— the investigation of a particularly fruitful topic during the late nineteenth century. Due to the limits set by the main object of the research, our study has tried to offer the widest possible overview of

the symbolism of the *hortus animae* in Machado's early poetry as well as in many artists of the end of the century, exploring an area that will be examined with greater depth in a future project.

Antonio Machado never misses an opportunity to confirm that "ashy park", the cemetery-park so fashionable in his time, is the place where "poets love to go and weep" (483). Our study has come to the conclusion that, although glimpses of saturation of this leitmotif can be perceived by 1907—as suggested by the garden caricature which is "the work of a hairdresser" (464)—, the poet will use it until war years. And he will maintain it, even though with some variations and nuances, with its characteristic features and its usual plants; we can appreciate it in the "musty and old park" (427) of 1907, which is the year when Machado also has begun to take his first jumps out of "the wall of [his] corral or [his] garden" (1474). The freedom that he experiments in the wild fields of Castile does not prevent him from replicating, around 1929, the image of the "solitary park" (447) where, in 1903, lovers squeezed grapes in the vain attempt to fill the glass of their earthly existence. In this occasion he describes it under the aspect of the "mutual garden" where Antonio and Guiomar also squeeze "the grapes / of a dream" (727).

Generally visited in autumn evenings, the modernist park or garden (often synonymously employed) acquires a sad, decrepit and decadent aspect, which reflects the impact of Darwinism, with the consequent destruction of the original Edenic harmony and the aging of all natural beings. Both "shady garden" (747) and "old park" (981), twin brothers of Manuel's "grey garden" (2000: 122), are characterized by the monochord sound of their mossy fountains, ivy-covered walls, impassive statues of gazebos, withered flowers and their rich vegetation of eucalyptus, cypresses, myrtle trees, spindle trees and laurels. This study investigates the way Machado imprints his personal seal of *tempus fugit* on the motif of the old Verlainian park through the dialogue with anthropomorphized fountains or symbolically closing its gates and saying his "Goodbye forever" (432) to past youth. The germinal nucleus of all these *horti animae* is undoubtedly the "bright orchard" (491) of his Sevillian childhood, the "enchanted garden of yesterday" (442) that constitutes the draft of all future parks and gardens of his poetry. We can verify it when, in some lines from 1916, the poet recognizes with emotion that time could not erase memories of his father or of his Andalusian garden ("You are still there, time has not erased you!" [784]); this idea will be taken up again in the reworking of the poem in 1924, since the *locus intimus* of the Palace of the Dukes of Alba again plays the role of *imago patri*. Despite becoming "gloomy" (549) after Leonor's death, the "bright orchard"

recovers its topical components (lemon tree and fountain) in a sonnet composed in Rocafort in 1938, which indicates the survival of the motif even one year before the poet's death.

Our investigation of these miniature paradises in Machado's poetry has also devoted a section to reviewing the presence of literary orchards and gardens in the poet's hypertext. The recovery of tradition begins with "the orchards of Valencia" (494) that the Cid donates to King Alphonse with the aim of replacing the horses of the original version, and Calisto and Melibea's "garden of cypresses and rose bushes" (592); it continues with "Ronsard's orchard" (492) where Machado and Darío cut their first lyric roses, and finishes with "Fray Luis' orchard" (827). If we consider gardens described by authors of his generation, we can observe that Machado visits, apart from Darío's ones, "gardens of the poet" (757) from Moguer, as we read in some lines written to honor Juan Ramón's *Distant gardens*. He also portrays melancholic gardens of Jiménez's *Water-lilies* in the early poem dedicated to his friend and finally elaborates the pastiche that, incorporating two verses of *Sad arias* ("The garden has a fountain / and the fountain a chimera..." [602]), is published on the occasion of the release of this new book by Juan Ramón.

Taxonomy of decorative garden plants is opened by the botanic family of Andalusian *auranciaceae*, composed from the orange tree of Sevillian squares and the lemon tree of the Alba's courtyard, both of them connected with the illusions belonging to the childhood golden age. They usually appear together with the exotic palm tree, which evokes a dreamlike atmosphere, and the gothic cypress, the cemetery tree, whose symbology could identify them, respectively, with divinities of Dream and Death. Although Machado does not ignore the desert origin of palm tree and compares it to "a cool fountain / dreamed of in an arid field" (501), as well as he attributes to cypress its traditional gloomy connotations, both plants mainly have an ornamental function in his parks and gardens. The number of lines devoted to the tree consecrated to Hades seems to confirm its decorative use if we consider that the frequency of its appearances decreases drastically after Leonor's death, with whose figure it is associated in the famous allusion to the Sorian graveyard: "...The white wall, the towering cypress!" (662).

And if we have seen the opposition between two trees from the East and the West, this same contrast can be appreciated in the case of two species of Mediterranean herbaceous plants and aromatic gum resins: on the one hand, peppermint and basil, condiment herbs related to his mother's tender memory, since she grew them in pots placed in balconies and windows; on the other, incense and myrrh, whose aromas are

burned in the Arabic-Andalusian context of poems with the most pronounced modernist style. A botanical couple that represents, on the other hand, cyclical renewal of nature and impassiveness of vegetation to mutable human passions is made up of ivy, whose black foliage climbs up the walls of parks, and moss (its variant of urban contexts), whose greenish mattress covers fountain tubs, walls and pavements. Two other frequent plants in early Machado's poems are acacias of Sevillian squares, which, almost always, accompanied by a numeral, offer the poet its wide tree-top shadow as well as eucalypts in the parks, which give him balsamic smell of his youthful memories.

The poet-gardener plants, as it is logical to expect, some of the shrubs belonging to modernist imaginary, such as spindle tree, whose etymology (plant "of good name") evokes the positive symbology attributed to it; Apollo's laurel, an ornamental tree with evergreen leaves; Venus' myrtle and daffodil, both of them symbol of love and beauty; and weeping willow, traditionally linked with grief and sorrow. Modernist plants also include mallow, a sacred species for the Pythagorean school, as the author himself points out; sandalwood, whose bark gives off an exotic fragrance in response to the woodcutter's axe; and lotus flower, which confirms the late XIX century fashion for oriental motifs.

As for the floral selection operated by the author, the absence of the garden violet, one of the most outstanding flowers in modernist imaginary, is certainly surprising, since Machado prefers to use it in its rural variant. If dahlia and nard are related to love disappointment or to the lack of love, carnation and geranium, both of them characterized by its bright red petals, represent the passion that runs through the veins of an Andalusia that is a bullfighting and a flamenco lover. Lilies (in their variants of "azucena" and "lirio"), often combined with white roses to reaffirm its symbolic value, are related to youth innocence and love chastity; jasmines, on the other hand, are associated with the idea of candid sensuality, due to the contrast between the colour of its petals and its seductive fragrance. The repertory of urban botanical species closes with the rose, the queen of flowers, whose semantic versatility makes it a symbol of love, youth, poetry and occasionally even death.

After abandoning or at least diluting his gardening profession in the fields of Soria, Machado becomes a "grower" (625) and an "imaginary farmer" (552), who plants fruit trees and agri-food products, while he goes hiking and exploring wild phytological specimens. Mairena states that the field "dictates his best lesson [...] to the poet" (2017), who explores barren Castilian geography and records the toponymy of visited places, taking notes of all their botanical, geological, climatological and physiographic elements.

When the poet does not go through Numantian stony orography or, after settling in Baeza, the Guadalquivir valley, he cultivates his own vegetable garden, which he generally presents in its feminine variant of “huerta” to highlight its productive rather than aesthetic function. Most of the representations of this space as a symbol of economic well-being appear, due to the patent link with the landowner’s wealth, in the legend of Alvargonzález, where the two grammatical genders that designate it (“huerto” and “huerta”) are used alternately. This space also acquires the metaphorical value of lyrical creation or symbolizes the writer’s work. In this second case, it can refer either to Machado himself or to other authors (Valcarce). The poet advises his colleagues to feed directly from the floral source, located in the “quiet vegetable garden” (473) of the soul, rather than waste their energy sucking wax or honey. Machado plants several fruit trees which combine the attractive appearance of their flowers with the nutritional utility of their fruits; the most commonly used are plum tree, usually convoked in celebratory and joyous contexts, sour cherry tree, integrated into macabre settings, and almond tree, whose early flowering in February promotes its association with the idea of youth and the spring of love.

The walker’s curious gaze focuses, through barren Numantian fields, on a wide range of wild flowers (cowslips, daisies, violets), rock bushes (gorses, brooms, strawberry trees) and thickly branched thorny plants (brambles, rockroses, box-thorns, hawthorns). All of them represent the power of nature that succeeds in blossoming and even forcing its way through death. In most cases spring regeneration is associated with hope in Leonor’s cure or return to life, since Machado trusts in medicinal properties of mountain herbs. In addition to the verbasco flower, popularly used against respiratory disease, Guadarrama provides suitable soil conditions for curative heliophilous and xerophytic species such as aloe, sage, rosemary and thyme. Machado also includes three genera of lavender (“espliego”, “alhucema” and “cantueso”), whose bittersweet aroma symbolizes a land that, even if it is now decayed, still feels proud of its former imperial greatness.

Although with some occasional exceptions, the author attributes a negative symbolism (pain, destruction and death) to vegetation of humid environments, from yellow rushes and weak reeds, representing the absence or loss of love, to lichens and epiphytic mosses, whose spots on pines are natural testimony of the parricides’ guilty conscience. On the other hand, the poet highlights the harmful power of weeds, from the stinging properties of nettle and the pernicious effects for cereal crops of generic “maleza”

o “malas hierbas” (blighted oat, darnel and poppy) to the danger of the sharp thorns of thistle, the pungent fruits of caltrop and the scale-covered flowers of burdock.

Apart from this series of wild shrubs and herbaceous plants, the distinctive phytological imagery of the Numantian landscape is made up of the forest species to which every reader associates Machado’s name. The most familiar of them is undoubtedly the old elm of the Douro, which is the symbol par excellence of Leonor’s agony and her husband’s pain; that is the reason why the poet asks this tree, moved by a faith placed in the cycle of nature rather than in a God he never finds, for the “miracle of spring” (542). Humble evergreen oaks and vigorous common oaks, whose deciduous foliage (in the first ones) and perennial (in the second ones) projects the dark 98 chromatism on Castilian hills, are also especially frequent in the Sorian plateau. With its dusty trunk, faded branches and simple flower, the “rustic black evergreen oak” (502), which grows all over peninsular provinces and at any altitude, is capable of withstanding fearlessly any weather phenomenon. The “good tree” —according to the original meaning of *quercus*— embodies the brave and honest attitude of Castilian “good villagers” (503), who work hard all day long and under the most hostile climatic conditions. Characterized by a sturdy trunk and a long-burning hardwood, evergreen oak is “more haughty and more lordly” (500) than common oak, which can be considered a symbol of courage and firmness; this can be appreciated in its Latin etymology, which refers both to “oak” and “strength” with the same word (*robur*). Another forest tree of the *Fagaceae* botanic family, which has legends of ancient crimes engraved on its wide bark, is the mysterious beech, whose ecosystem it shares with pines: “Who has not trembled upon seeing / beech trees in a pine grove?” (501). Despite adapting to extreme temperatures and to all altitudes (“The pine is the sea and the sky / and the mountain: the planet” [501]), Machado usually places this conifer, generally accompanied by the chromatic adjective that alludes to its everlasting state, in the abrupt orography of the Guadarrama and Urbión mountain ranges.

Even if the poet sometimes gathers them in one word (“chopos”) when they rise on the riverbanks, he usually sets apart the two varieties of *Populus* according to the colour of their bark and the habitat where they grow: if the “chopo”, with its dark and rough bark, stands along paths and roads, the “álamo”, with a smooth and whitish or greyish bark, is located in the river banks. Although (white) poplars are engraved with the names and anniversaries of lovers, “golden (black) poplars”, whose branches hide a “shadow of love” (483) for the poet, become Leonor’s “(white) poplars of love” (516).

This interpretation confirms the metaphor of the triumph of love over death attributed to the tree by Celtic mythology.

In addition to Castilian trees, Machado also considers species planted in the Andalusian countryside. Since they represent the basis of Mediterranean agriculture, they are mentioned in close interdependence with farmers' life: the olive tree, the vine and a wide selection of cereals and legumes. Grey olive groves, which are the symbol of wise Athena *glaukopis*, "free of shade" but "loaded with fruit" (603), constitute the main subsistence source for Andalusian olive growers, who live in the agonizing wait for the rain that sets the "olive-green bone" (497). Consecrated to Bacchus, as Machado suggests when he refers to metaphorical "Bacchanalia" (447), the other typical plant of the Mediterranean basin is the vine, which the poet designates as "parra" when it spreads over a surface like a garden wall. Aware of the intoxicating effects of wine, Machado uses an oenological simile ("like the golden juice of the vineyard" [507]) and compares it with the state of exaltation and euphoria, or even complete obfuscation, provoked by love. The poet's wide plant imaginary also includes cereal crops (barley, rye, wheat) and legumes (beans, chickpeas), protected by Demeter's tutelary shadow.

The analysis of Machado's phytological corpus supports the hypothesis based on the persistence of the symbolic component throughout his entire lyrical trajectory; his empathy with botanical elements is maintained even during and after his attempt of "de-subjectification" in Sorian wastelands. For this reason, his poetry could be identified with the olive plant, which "bears a lot of fruit" but "gives little shade" (659), since it opposes density of content and a complex network of symbols to the use of a simple style and a reiterative range of geo-botanical motifs.

The sentimental communion that ties Machado's soul to landscape, although with nuances and clarifications, never disappears in his lyrical work; therefore we must agree with Pablo Neruda, who defines our poet as an "old tree of Spain" (in Sesé, 1990b: 78) and with Rafael Alberti, who describes him as a "tall and bare tree, with a voice of air passed through the shade" (1945: 43). The author of *Sailor ashore* adds that this tree "made its melancholic leaves ring in his poems" (ibid.) according to the changing rhythm of his nostalgia and hopes, dreams and memories, his many sorrows and very few joys.

We cannot close this Phd Thesis without recalling the suggestive and promising clues that have been revealed to us, since Italian intertexts have provided pleasant surprises and the possibility of a future research, based on a comparative examination between the landscape symbolism employed by Antonio Machado and the one used by

Giovanni Pascoli and Eugenio Montale. On the one hand, Pascoli is the undisputed precursor of all natural (specifically floral) allusions in the poetic field of his country, as well as he complains, in the pages of *Il fanciullino* (1897), that “Italian people”, and this is also fully valid for the Spanish ones, do not give due importance to “flowers, plants, birds, insects, reptiles, which largely make up the poetry of the field” (in *La Valva*, 1999: 56); on the other hand, Montale, whose landscape verses share with Machado’s ones much more than the indisputable affinities of the well-known poem “I limoni” (with the declaration of *ars poetica* contained therein and the interest for botanical “nimios”), gives Oreste Macrì a copy of Gerardo Diego’s *Anthology* (1932). Since one of the most remarkable Machado’s scholars reads this book, he knows and admires the “georgic” poet, who sings the Castilian countryside “with a sense of total, religious dedication” (Montale, 1996: 2213); that is the reason why he examines the concomitances between the lyrical landscaping of the Sevillian poet and the Genoese one in his “Formalismo e critica letteraria (con un esercizio su Montale)” (1996).

BIBLIOGRAFÍA

A. Obras de creación literaria, antologías y compilaciones

- ALBERTI, Rafael (1945). “Imagen primera y sucesiva de Antonio Machado”, en *Imagen primera de...*, ed. Rafael Alberti, Buenos Aires, Losada, pp. 39-59.
- (1979). “Imagen sucesiva de Antonio Machado”, en *Antonio Machado*, ed. Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, Madrid, Taurus, pp. 23-30.
- AZORÍN (1962). *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1968). *La voluntad*, ed. Edward Inman Fox, Madrid, Castalia.
- (1969). *Castilla*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1975). *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BAUDELAIRE, Charles (2010). *Las flores del mal*, ed. y trad. Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2002). *Rimas*, ed. Francisco Torrecilla del Olmo, Madrid, Akal.
- CERNUDA, Luis (1981). *Antología*, ed. José María Capote Benot, Madrid, Cátedra.
- CORREA RAMÓN, Amelina, ed. (2004). *Poetas andaluces en la órbita del modernismo*. *Antología*, Sevilla, Alfar.
- DIEGO, Gerardo (2007). *Antología de sus versos (1918-1983)*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Alianza.
- GARCÍA LORCA, Federico (1983). *Suites*, ed. André Belamich, Barcelona, Ariel.
- (2002). *Il mio segreto: poesie inedite 1917-1919*, ed. Miguel García-Posada, trad. Glauco Felici, Torino, Einaudi.
- GOZZANO, Guido (1980). *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2007). *Obras. Jardines lejanos (1904)*, ed. Javier Blasco, pról. Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor.
- (2010). *Obras. Arias tristes (1903)*, ed. Javier Blasco, pról. Aurora Luque, Madrid, Visor.
- LEÓN, Luis de (2001). *Poesías completas*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia.
- LEOPARDI, Giacomo (1960). *Obras*, trad. Miguel Romero Martínez, Madrid, Aguilar.
- MACHADO, Antonio (1970). *Campos de Castilla*, ed. Rafael Ferreres, Madrid, Taurus.
- (1973). *Antología poética*, ed. José Hierro, Barcelona, Marte.

- (1979). *Poesía*, ed. María Pilar Palomo, Madrid, Narcea.
- (1983). *Soledades. Galerías. Otros poemas*, ed. Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra.
- (1989). *Poesía y prosa*, ed. Oreste Macrì y Gaetano Chiappini, Madrid, Espasa Calpe / Fundación Antonio Machado.
- (1994). *Opera poetica. “Poesías completas” e “Sueñas”*, ed. Oreste Macrì, Firenze, Le Lettere.
- (1999). *Antología comentada*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Ediciones de la Torre.
- (2009). “Baeza (1912-1919)”, en *Epistolario*, ed. Jordi Doménech, Barcelona, Octaedro, pp. 99-175.
- (2011a). *Poesía*, ed. José-Carlos Mainer, Barcelona, Vicens Vives.
- (2011b). *Campos de Castilla*, ed. y trad. Patrick Sheerin, Soria, Escuela de idiomas de Soria.
- MACHADO, Manuel (2000). *Alma. Caprichos. El mal poema*, ed. Rafael Alarcón Sierra, Madrid, Castalia.
- MONTALE, Eugenio (2000). *Huesos de sepia*, pról. Alfredo Gargiulo y trad. Carlo Frabetti, Tarragona, Igitur.
- OVIDIO NASONE, Publio (2007). *Le metamorfosi*, trad. Giovanna Faranda Villa, Milano, BUR.
- PASCOLI, Giovanni (1968). *Poesie. I (Myricae. Primi poemetti)*, ed. Gianfranco Contini, Milano, Oscar Mondadori.
- QUASIMODO, Salvatore (1995). *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- UNAMUNO, Miguel de (1968). *Obras completas*, ed. Manuel García Blanco, Madrid, Escelicer.
- (1986). *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1999). *Obras completas*, vol. IV, ed. Ricardo Senabre, Madrid, Fundación José Antonio Castro.
- VALDERRAMA, Pilar de (2010). *Huerto cerrado*, Valladolid, Junta de Castilla y León (Consejería de Cultura y Turismo).
- VILLAESPESA, Francisco (1954). *Poesía completa*, ed. Federico de Mendizábal, Madrid, Aguilar.

B. Estudios críticos e histórico-literarios

- ABELLÁN, José Luis (2008). “Segovia: una estación en el camino de Antonio Machado”, en *Congreso Internacional: Antonio Machado en Castilla y León*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp.167-178.
- AGUDELO HERRERO, Joaquín y María Dolores JIMÉNEZ (1990). “La personalidad y la obra científica de Antonio Machado Nuñez (1812-1896)”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 167-190.
- AGUIRRE, José Miguel (1982). *Antonio Machado, poeta simbolista*, Madrid, Taurus.
- AKOA, Dominique (1989). “Fuentes de los poemas CXVII y CXLIII de Antonio Machado”, *AEPE*, 36-37, pp. 139-146.
- ALIATA, Fernando y Graciela SILVESTRI (2001). *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- ALBORNOZ, Aurora de (1959). “El paisaje andaluz en la poesía de Antonio Machado”, *Caracola*, 84-85-86-87, pp. 35-41.
- (1960). “Paisajes imaginarios en la poesía de Antonio Machado”, *Ínsula*, 158, pp. 9 y 18.
- (1961). “De un árbol sonoro a un olmo seco”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 11, pp. 430-438.
- (1967). *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*, Madrid, Gredos.
- ALEGRE, CELINA (1990). “La indumentaria en la poesía de Antonio Machado”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 359-366.
- ALONSO, Dámaso (1949). “Poesías olvidadas de Antonio Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, pp. 335-381.
- (1962). “Fanales de Antonio Machado”, en *Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos, pp. 137-184.
- (1965). “Antonio Machado”, en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, pp. 97-147.

- ALONSO, Eduardo (1998). *Soledades, Galerías. Otros poemas. La soledad de un corazón sombrío*, Valencia, Foro.
- ALONSO, Monique (2013). *Antonio Machado, el largo peregrinar hacia la mar*, Barcelona, Octaedro.
- ALONSO SEOANE, María José (1975). “Comentario al poema VI ‘Fue una clara tarde, triste y soñolienta’”, en *Antonio Machado, verso a verso*, ed. María José Alonso Seoane et al., Universidad de Sevilla, pp. 27-47.
- ALVAR LÓPEZ, Manuel (1990). *Símbolos y mitos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filología.
- ÁLVAREZ MOLINA, Rodrigo (1961), *Estudios (Francisco Ayala, Antonio Machado, Amado Nervo y otros ensayos)*, Madrid, Ínsula.
- ARANGUREN, José Luis (1949). “Esperanza y desesperanza de Dios en la experiencia de la vida de Antonio Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, pp. 383-397.
- ARGULLOL, Rafael (1990). *El Héroe y el Único*, Barcelona, Destino.
- ARIZA VIGUERA, Manuel (1990). “Los animales en Antonio Machado”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. de Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 367-380.
- ASSUNTO, Rosario (1991). *Ontología y teleología del jardín. La jardinería como arte y como filosofía*, Madrid, Tecnos.
- ÁVILA, Pablo Luis (1993). “Introducción”, en *Antonio Machado hacia Europa*, ed. Pablo Luis Ávila, Madrid Visor, pp. 7-14.
- AZORÍN (1973). *Rosalía de Castro y otros motivos gallegos*, ed. de Xesús Alonso Montero, Lugo, Celta.
- BAKER, Armand (1986). “La locura en la obra de Antonio Machado”, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanista*, ed. A. David Kossoff et al., Vol. I, Madrid, Istmo, pp. 185-193.
- (1987). “Antonio Machado y ‘El sueño de Dios’”, *Philologica hispaniensia: in honorem Manuel Alvar*, 4, pp. 45-56.
- (1993). “El poeta pendiente y el gran invento: Machado ante el cadalso”, en *Antonio Machado hacia Europa*, ed. de Pablo Luis Ávila, pp. 178-184.
- BALAKIAN, Anna (1969). *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama.

- BAQUERO GOYANES (1976). “Cinco variaciones del tema de las nubes”, en *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, pp. 61-71.
- BARBAGALLO, Antonio (2012). *España, el paisaje, el tiempo y otros temas, en la poesía de Antonio Machado*, Madrid, Visor, 2012.
- BARCO, Pablo del (1988). “Mares en Castilla”, *Revista de Occidente*, 86-87, pp. 105-117.
- BARNSTONE, Willis (1964). “Sueño y paisaje en la poesía de Antonio Machado”, *La Torre*, 45-46, pp. 127-139.
- BARRIOS, Manuel (1991). *La Sevilla de Machado y Álvarez (Demófilo)*, Sevilla, Publicaciones de caja rural de Sevilla.
- BECEIRO, Carlos (1958). “Antonio Machado y su visión paradójica de Castilla”, *Celtiberia*, 15, pp. 127-142.
- (1964). “Sobre la fecha y circunstancias del poema A José María Palacio”, *La Torre*, 45-46, pp. 39-57.
- (1984). *Antonio Machado, poeta de Castilla*, Valladolid, Ámbito.
- BENAVIDES, Ricardo (1977). “‘Rosa de fuego’: ejercicio de lectura”, en *Estudios sobre Antonio Machado*, ed. José Ángeles, Barcelona, Ariel, pp. 21-52.
- BENOIST-MÉCHIN, Jacques (1975). *L’homme et ses jardins*, París, Albin Michel.
- BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel y Máximo BRIOSO SÁNCHEZ (1991). “Tolstoi y A. Machado: ‘A un olmo seco’”, *Philologia Hispalensis*, 6, pp. 285-293.
- BERRUEZO SÁNCHEZ, Diana (2011). “A propósito de la temporalidad paisajística en Campos de Castilla”, *Castilla: Estudios de Literatura*, 2, pp. 21-35.
- BERTONE, Giorgio (1999). *Lo sguardo escluso. L’idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea.
- BERUETE, Santiago (2016). *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*, Madrid, Turner.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1964). “Sobre la ‘autenticidad’ de la poesía de Machado”, *La Torre*, 45-46, pp. 387-408.
- (1970). *Juventud del 98*, Madrid, Siglo XXI.
- BO, Carlos (1949). “Observaciones sobre Antonio Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, pp. 523-539.
- BOUSOÑO, Carlos (1993). *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Ínsula.

- (1993). “Machado en la evolución interiorizada de la poesía contemporánea entre la época romántica y el surrealismo”, en *Antonio Machado hacia Europa*, ed. Pablo Luis Ávila, Madrid Visor, pp. 92-96.
- BROWN, Gerald (1981). *Historia de la Literatura Española. El siglo XX*, vol. VI, Madrid, Ariel.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1993). “Concepto e historia de la pintura de paisaje”, en *Los paisajes del Prado*, Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado/Nerea, pp. 11-28.
- CAMACHO, Jorge (1969). “Quietud y éxtasis en la poesía de Antonio Machado”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 25, pp. 167-172.
- (1977). “Análisis de un poema de Antonio Machado: ‘El limonero lánguido suspende...’”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 5, pp. 73-96.
- CAMPOS, Jorge (1964). “Antonio Machado y Giner de los Ríos”, *La Torre*, 45-46, pp. 59-64.
- CANO, José Luis (1975-1976). “El símbolo de la primavera en la poesía de Antonio Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307, pp. 698-715.
- (1977). “Machado y la crisis del hombre moderno”, en *Estudios sobre Antonio Machado*, ed. José Ángeles, Barcelona, Ariel, pp. 73-96.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (2005). “Juan Ramón Jiménez”, en *La novela de un literato*, vol. I, Madrid, Alianza, pp. 159- 168.
- CAPOTE BENOT, José María (1975). “Notas en torno al poema ‘En el entierro de un amigo’ de Antonio Machado”, en *Antonio Machado, verso a verso*, ed. María José Alonso Seoane *et al.*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 15-26.
- CAPRA, Daniela (2003). “Presencia-ausencia en *Soledades, galerías y otros poemas* de Antonio Machado”, *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 3.
- CARAVAGGI, Giovanni, (1969). *I paesaggi “emotivi” di A.M. Appunti sulla genesi dell'intimismo*, Bologna, Pàtron.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1963). “Introducción”, en *Cantares gallegos*, Salamanca, Anaya.
- CARDONA, Ángeles y Gilberto MONTSERRAT (1990). “Análisis de símbolos, proceso narrativo y monólogo interior de ‘A un olmo seco’ de Antonio Machado”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del*

- Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. IV, Sevilla, Alfar, pp. 261-268.
- CARDOSO DA COSTA, María do Carmo (1990). “Agua, tierra, fuego y aire en ‘La tierra de Alvargonzález’, de AM”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. IV, Sevilla, Alfar, pp. 269-76.
- CARDWELL, Richard (1989). “Antonio Machado: ¿modernista, noventayochista o poeta finisecular?”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 506-507, pp. 16-18.
- (1990). “Antonio Machado, la institución y el idealismo finisecular”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 381-404.
- CARERI, Francesco (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética*, trad. Mauricio Pla, Barcelona, Gustavo Gili.
- CARNERO, Guillermo (2008). “La mirada perdida de Don Antonio”, en *Congreso Internacional: Antonio Machado en Castilla y León*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008.
- CARPINTERO, Heliodoro (1943). “Soria, en la vida y en la obra de Antonio Machado”, *Escorial*, 33, pp. 111-127.
- (2007). “Antonio Machado, en Soria”, en *Antonio Machado y Soria. Homenaje en el primer centenario de su nacimiento*, Soria, Centro de Estudios Sorianos (C.S.I.C.), pp. 11-31.
- CARRASCOSA MIGUEL, Pablo (1990). “El impresionismo en la poesía de Antonio Machado”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. III, Sevilla, Alfar, pp. 367-381.
- CARRILLO BURGOS, Antonio Jesús (1990). “Antonio Machado: ¿Andalucía o Castilla?”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. III, Sevilla, Alfar, pp. 387-395.
- CARVAJAL, Antonio (2013). “Notas sobre la versificación de Antonio Machado en sus poemas de Baeza”, en *Antonio Machado y Andalucía*, ed. Antonio Chicharro Chamorro, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, pp. 87-105.

- CASTILLO, Guido (1975-1976). “El misterioso Xavier Valcarce”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307, pp. 1042-1049.
- CAUCCI, Paolo (1980). *Invito alla lettura di Antonio Machado*, Milano, Mursia.
- CEREZO GALÁN, Pedro (1975). *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid, Gredos.
- (1993). “Antonio Machado: del soliloquio al diálogo”, en *Antonio Machado hacia Europa*, ed. Pablo Luis Ávila, pp. 185-201.
- (2008). “Antonio Machado en su ‘Retrato’”, en *Congreso Internacional: Antonio Machado en Castilla y León*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 289-319.
- CHECA LECHUGA, Antonio (2012). “Consideraciones sobre Baeza y Antonio Machado al hilo de mi memoria”, en *Antonio Machado y Baeza (1912 -2012). Cien años de un encuentro*, ed. Antonio Chicharro Chamorro, Baeza, Asociación Cultural Española, pp. 173-182.
- CHIAPPINI, Gaetano (1992). “Los ‘Elogios’ de ‘Campos de Castilla’ como hipótesis experimentales: el CXL a José Ortega y Gasset”, en *Antonio Machado. Baeza 1912/1989*, ed. Juan Salvador Paredes Núñez, pp. 105-148.
- CHICA, Francisco (1995). “El silencio activo. Poesía y pensamiento en la obra mexicana de Emilio Prados”, en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*, ed. Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender, México, El Colegio de México, pp. 73-89.
- CHICHARRO, Antonio (2008). “Aspectos de la unidad y heterogeneidad poéticas en *Campos de Castilla*”, en *Congreso Internacional: Antonio Machado en Castilla y León*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 377-390.
- CID PRIEGO, Carlos (1996). “Pintura y generación del 98: imágenes literarias y pictóricas de una crisis”, en *Las artes españolas en la crisis del 98*, ed. Carlos Cid Priego, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 29-103.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté (1977). “Las sub-estructuras en *Campos de Castilla*”, en *Estudios sobre Antonio Machado*, ed. José Ángeles, Barcelona, Ariel, pp. 97-120.
- (1983). “Albert Samain, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado”, en *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del centenario de Juan Ramón Jiménez*, ed. Alonso Zamora Vicente, vol. I, Huelva, Diputación de Huelva, pp. 233-24.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.

- COLLINS, Marsha (2000). “Reinventing Reality: The Generation of ‘98’s Reconfiguration of Time and Space”, en *La Generación del 98 frente al nuevo fin de siglo*, ed. Jesús Torrecilla, Amsterdam, Rodopi, pp. 36-55.
- CORREA, Gustavo (1977). “Una ‘lira inmensa’: el ritmo de la muerte y de la resurrección en la poesía de Antonio Machado”, en *Estudios sobre Antonio Machado*, ed. José Ángeles, Barcelona, Ariel, pp.121-162.
- CORREA RAMÓN, Amelina (2006). “Antonio Machado en el ámbito del modernismo andaluz”, en *Hoy es siempre todavía. Curso internacional sobre Antonio Machado*, coord. Jordi Doménech, Sevilla, Renacimiento, pp. 87-138.
- CORTÉS VÁZQUEZ, Luis (1962). “Ronsard y Machado. Del ‘aubepin verdisant’ al ‘olmo seco’”, en *Strenae. Estudios de Filología histórica dedicados al Profesor Manuel García Blanco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 121-130.
- CÓZAR, Rafael de (2008). “Antonio Machado y Andalucía, entre la nostalgia y la crítica”, en *Congreso Internacional: Antonio Machado en Castilla y León*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 33-44.
- DARMANGEAT, Pierre (1969). *Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén*, Madrid, Ínsula.
- DEBICKI, Andrew (1977). “La perspectiva y el punto de vista en poemas descriptivos machadianos”, en *Estudios sobre Antonio Machado*, ed. José Ángeles, Barcelona, Ariel, pp. 163-175.
- DEVOTO, Daniel (1974). “Naranja y limón”, en *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, pp. 43-437.
- DÍAZ ARENAS, Ángel (2000). *Evolución poética de Jaime Siles. Introducción al análisis poetológico*, Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2010). “Vida, muerte, amor: tres poemas, tres heridas en Miguel Hernández”, en *La lengua en corazón tengo bañada: aproximaciones a la vida y obra de Miguel Hernández*, ed. Arcadio López-Casanova, Valencia, Universitat de València, pp. 19-36.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1992). “Antonio Machado, en Baeza (1966)”, en *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, ed. Antonio Chicharro Chamorro, Granada, Universidad de Granada, pp. 109-115.
- DÍEZ BORQUE, José María (2008). “Colores de Soria, colores de Machado”, en *Congreso Internacional: Antonio Machado en Castilla y León*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 151-163.

- DIXON HUNT, John (1989). *L' art du jardin et son histoire. Les jardins, les trois natures et la représentation*, París, Odile Jacob.
- D'ORS, Miguel (2000). *Estudios sobre Manuel Machado*, Madrid, Renacimiento.
- DRIEVER, Steven (1997). "The Signification of Sorian Landscapes in Antonio Machado's *Campos de Castilla*", *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 1, pp. 43-70.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2006). "¿Soy clásico o romántico?": de la reflexión teórica de Antonio Machado a su palabra poética", en *Hoy es siempre todavía. Curso internacional sobre Antonio Machado*, coord. Jordi Doménech, Sevilla, Renacimiento, pp. 279-322.
- ESCOLANO, Francisco (1992). "Antonio Machado, en Baeza (1942)", en *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, ed. Antonio Chicharro Chamorro, Granada, Universidad de Granada, pp. 29-37.
- ESPINA, Concha (1950). *De Antonio Machado a su grande y secreto amor*, Madrid, Lifesa.
- FERNÁNDEZ-MEDINA, Nicolás (2011). *The poetics of otherness in Antonio Machado's "Proverbios y cantares"*, Cardiff, University of Wales Press.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1973). "Análisis de un soneto de Antonio Machado: 'Rosa de fuego'", en *Antonio Machado*, ed. Ricardo Gullón y Allen W. Philips, Madrid, Taurus, pp. 433-444.
- FERRERES, Rafael (1975). *Verlaine y los modernistas españoles*, Gredos, Madrid.
- FIOCCHI, Luca (2011). *Unamuno, Machado, Montale. Tra simbolismo ed esistenzialismo*, Milano, Vita e Pensiero.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1990). "La nueva retórica de Antonio Machado", en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 13-32.
- (1993). "Antonio Machado, maestro del librepensamiento poético", en *Antonio Machado hacia Europa*, ed. Pablo Luis Ávila, pp. 109-119.
- GARCÍA LÓPEZ, Miguel Ángel (1990). "La humilde tierra soriana en Antonio Machado", en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 429-440.

- GARCÍA LUNA, Susana (2009). *Antonio Machado: antología y estudio de poemas relacionados con la mitología clásica*, Madrid, Visión.
- GARCÍA RAMÍREZ, Salvador (2012). “El tiempo del solitario”, en *Antonio Machado y Baeza (1912 -2012). Cien años de un encuentro*, ed. Antonio Chicharro Chamorro, Baeza, Asociación Cultural Española, pp. 155-163.
- GIBSON, Ian (2007). *Ligero de equipaje: la vida de Antonio Machado*, Madrid, Punto de Lectura.
- (2008). “Machado y ‘lo esencial castellano’”, en *Congreso Internacional: Antonio Machado en Castilla y León*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 577-587.
- GIL NOVALES, Alberto (1966). *Antonio Machado*, Barcelona, Fontanella.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1915). “Paisaje”, *La Lectura*, 1, pp. 361-370.
- GÓMEZ MONTERO, Javier (1990). “La recepción de la poesía francesa contemporánea en *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Una revisión bajo el enfoque de la intertextualidad”, en *Antonio Machado hoy, Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, III, Sevilla, Alfar, pp. 9-32.
- GONZÁLEZ, Ángel (1999). *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara.
- GONZÁLEZ, José Emilio (1964). “Imagen espiritual de Machado desde su poesía”, *La Torre*, 45-46, pp. 349-367.
- GRANT, Helen (1964). “Ángulos de enfoque en la poesía de Antonio Machado”, *La Torre*, 45-46, pp. 455-472.
- GRIBANOV, Alexandr (1987). “Acerca de la estructura del poema XVI de *Campos de Castilla* de Antonio Machado”, *Hispanic Review*, 3, pp. 361-372.
- GUÉNON, René (1987). *El simbolismo de la cruz*, Barcelona, Obelisco.
- GUERRA, Alfonso (1990). “Discurso en la Clausura del Congreso”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 137-148.
- GUEREÑA, Jacinto Luis (1990). “Antonio Machado y su sed educativa”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 235-246.
- GUILLÉN, Claudio (1979). “Estilística del silencio”, en *Antonio Machado*, ed. Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, Madrid, Taurus, pp. 445-490.

- GULLÓN, Ricardo (1971). *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Gredos.
- (1967). “Esteticismo y modernismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212-213, pp. 373-387.
- (1970). *Una poética para Antonio Machado*, Madrid, Espasa Calpe.
- (1976). “Simbolismo en Antonio Machado”, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 1, pp. 9-27.
- (1983). “La recepción de los primeros libros de Juan Ramón”, en *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, ed. Alonso Zamora Vicente, vol. I, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, pp. 31-46.
- (1987). *Espacios poéticos de Antonio Machado*, Madrid, Cátedra.
- (1992). “Tres momentos de Antonio Machado”, en *Antonio Machado. Baeza 1912/1989*, ed. Juan Salvador Paredes Núñez, pp. 149-221.
- (1994). “Antonio Machado modernista”, en *Antonio Machado hoy (1939-1989)*, ed. Paul Aubert, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 23-69.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1969). *Poesía y prosa en Antonio Machado*, Madrid, Guadarrama.
- HEDO SERRANO, Jesús (2008). “Soria en el recuerdo”, en *Congreso Internacional: Antonio Machado en Castilla y León*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 115-123.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (1975). “El agua en las ‘Soledades’: semántica y simbolismo”, en *La experiencia del tiempo en la poesía de Antonio Machado*, ed. Vidal Lamíquiz, Sevilla, Universidad, pp. 49-71.
- (2002). “Los paisajes literarios”, *Castilla: Estudios de literatura*, 27, pp. 73-84.
- HERRERO, Javier (1975-76). “El sistema poético de la obra temprana de Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 304-307, pp. 559-583.
- HERRERO BLANCO, Ángel (1996). “La ‘sibilación escrita’: anagramatismo en la poesía de A. Machado”, en *Mundos de ficción: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, ed. José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez, Vol. II, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 899-918.
- HERRERO UCEDA, Miguel (2008). *El alma de los árboles*, Madrid, Elam.
- HORÁNYI, Mátyás (1975). *Las dos soledades de Antonio Machado*, Budapest, Akadémiai Kiadó.

- HUTMAN, Norma Louise (1969). *Machado: a dialogue with time. Nature as an expression of temporality in the poetry of Antonio Machado*, New Mexico, The University of New Mexico Press.
- ISSOREL, Jacques (1990). “El tema del viaje en la poesía de Antonio Machado”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 449-456.
- JACKSON, John Brinckerhoff (2010). *Descubriendo el paisaje autóctono*, Madrid Biblioteca Nueva.
- JAREÑO, Ernesto (1981). “Milagro de la primavera (a propósito de un tópico literario)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 374, pp. 364-372.
- (1985). “Nueva aproximación al poema machadiano ‘A un olmo seco’”, en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, vol. I, pp. 465-482.
- JERRÉZ-FARRÁN, Carlos (1990). “Paralelos noventayochistas entre ‘La tierra de Alvargonzález’ y las *Comedias bárbaras*”, en *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la Generación del 98 y Antonio Machado*, ed. John P. Gabriele, Madrid, Orígenes, pp. 191-204.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (2004). “Poesía española 1900-1939”, en *Historia de la Literatura. El mundo moderno. 1914 hasta nuestros días.*, Vol. VI, Madrid, Akal.
- JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Juan (2013). “El olivo en la poesía de Sófocles y de Antonio Machado”, en *Antonio Machado y Andalucía*, ed. Antonio Chicharro Chamorro, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía. pp. 397-411.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1979). *El simbolismo*, Madrid, Taurus.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1942). *Espanoles de tres mundos (1914-1940)*, Buenos Aires, Losada, 1942.
- (1979). “Antonio Machado”, en *Antonio Machado*, ed. Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, Madrid, Taurus, pp. 31-33.
- KLOSINSKA-NACHIN, Agnieszka (2015). “El jardín de los modernistas; entre el simbolismo y la ironía”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, pp. 189-204.
- KROGH, Kevin (2001). *The landscape poetry of Antonio Machado: a dialogical study of Campos de Castilla*, New York, The Edwin Mellen Press.
- LA VALVA, Rosa Maria (1999). *The eternal child: the poetry & poetics of Giovanni Pascoli*, Chapell Hill, The University of North Carolina.

- LAFUENTE FERRARI, Enrique (2007). “Antonio Machado y su mundo visual”, en *Antonio Machado y Soria. Homenaje en el primer centenario de su nacimiento*, Soria, Centro de Estudios Sorianos (C.S.I.C.), pp. 71-112.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1945a). *La generación del noventa y ocho*, Madrid, Diana.
- (1945b). “Un paisaje y sus inventores. Introducción al estudio de la generación del 98”, *Cuadernos de Adán*, 2, pp. 35-59.
- LAÍNEZ ALCALÁ, Rafael (1979). “Recuerdo de Antonio Machado en Baeza (1914-1918)”, en *Antonio Machado*, ed. Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, Madrid, Taurus, pp. 87-98.
- LAPESA, Rafael (1976). “Garcilaso y Fray Luis de León: coincidencias temáticas y contraste de actitudes”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 26, pp. 7-17.
- (2007). “Símbolos en la poesía de Antonio Machado”, en *Antonio Machado y Soria. Homenaje en el primer centenario de su nacimiento*, Soria, Centro de Estudios Sorianos (C.S.I.C.), pp. 113-128.
- LEÓN, Victoria (2002). “Antonio Machado. Notas sobre un sueño: el poema LXII de ‘Galerías’”. Sobre el sueño como motivo y recurso simbolista”, *Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado*, <<http://www.abelmartin.com/critica/leon.html>>.
- LISSORGUES, Yvan (1999). “Amor y mitos en la visión de Castilla de Antonio Machado (1907-1914)”, en *La crisis española de fin de siglo y la Generación del 98. Actas del Simposio Internacional (Barcelona, noviembre de 1998)*, ed. Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 219-240.
- LITVAK, Lily (2013). “Las flores en el modernismo hispanoamericano”, *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 1, pp. 134-159.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (1975). “Estudio del soneto de Antonio Machado ‘¿Por qué, decíme, hacia los altos llanos...’”, en *Antonio Machado, verso a verso*, ed. María José Alonso Seoane *et al.*, Universidad de Sevilla, pp. 231-244.
- LÓPEZ BUSTOS, Carlos (1989). *La naturaleza en la obra de Antonio Machado*, Madrid, Icona.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (2004a). “Antonio Machado y la tradición del haikú”, *Huarte de San Juan. Filología y Didáctica de la Lengua*, 7, pp. 9-20.
- (2004b). “La vivencia del tiempo en Antonio Machado”, *Estudios humanísticos. Filología*, 26, pp. 287-300.

- LÓPEZ DE MARTÍNEZ, Adelaida (1983). “La función simbólica del claroscuro en la obra de Antonio Machado”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 200, pp. 165-173.
- LÓPEZ LANDEIRA, Richard (1971). “‘A un olmo seco’: Machado en su poema”, *MLN*, 2, pp. 280-284.
- LÓPEZ LLORET, Jorge (2016). “Rousseau y la génesis del paisaje”, *Anuario filosófico*, 3, pp. 539-564.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1990). “La ‘ciudad muerta’ en la poesía de Antonio Machado”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 465-475.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2004). “La estructura circular en la poesía post-romántica y el Modernismo. Avatares en la creación del sentido poético”, *Iberoromania*, 60, pp. 59-81.
- MACHADO, José (1999). *Últimas soledades del poeta Antonio Machado (Recuerdos de su hermano José)*, Madrid, La Torre.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (1984). “Cuentos populares españoles”, en *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*, vol. I, Madrid, Fernando Fe.
- MACRÌ, Oreste (1993). “Storia del mio Machado”, en *Antonio Machado hacia Europa*, ed. Pablo Luis Ávila, pp.68-89.
- (1996). “Formalismo e critica letteraria (con un esercizio su Montale)”, en *La vita della parola: studi montaliani*, Firenze, Le Lettere.
- MAIER-TROXLER, Katharina (2011). “‘Pasaron del blanco invierno, de nevascas y ventiscas los crudos soplos de infierno’: Sobre un ripio de Antonio Machado”, en *El espacio del poema: teoría y práctica del discurso poético*, ed. Itziar López Guil y Jenaro Talens, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 257-263.
- MAINER, José Carlos (1990). “Los retratos literarios de Antonio Machado: retórica y significación de un género español”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 33-46.
- MARCO, Joaquín (1989). “Las máscaras en la obra machadiana”, en *Antonio Machado, el poeta y su doble*, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 9-36.
- MARÍAS, Julián (1993). “Antonio Machado y el pensamiento”, en *Antonio Machado hacia Europa*, ed. Pablo Luis Ávila, pp. 151-158.

- MARTÍN, Paula (2006). “Introducción”, en *El espíritu del lugar. Jardín y paisaje en la Inglaterra moderna*, ed. Francis Bacon *et al.*, Madrid, Abada.
- MARTÍNEZ BLASCO, Ángel (1994). *Estudios de Literatura Española Contemporánea*, Kassel, Reichenberger.
- MARTÍNEZ de PISÓN, Eduardo (1998). *Imagen del paisaje. La Generación del 98 y Ortega y Gasset*, Madrid, Caja Madrid.
- MARTINÓN, Miguel (1998). “El pensamiento poético de Antonio Machado. (Primera época: hasta 1907)”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 16, pp. 197-230.
- MATEOS PARAMIO, Alfredo (2008). “La simbolización del paisaje en Antonio Machado”, en *Congreso Internacional: Antonio Machado en Castilla y León*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 243-254.
- MCDERMOTT, Patricia (2006). “La voz colectiva postmodernista en ‘A orillas del Duero’”, en *Hoy es siempre todavía. Curso internacional sobre Antonio Machado*, coord. Jordi Doménech, Sevilla, Renacimiento, pp. 173-197.
- MEDINA-NAVASCUÉS, Tere (2003). *Las dos Españas: intrahistoria de Antonio Machado*, México, Porrúa.
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa (2014). “El engaño entre las animalias de las tres fábulas del cortejo de don Melón a doña Endrina en el *Libro de buen amor*”, en *Juan Ruiz, arcipreste de Hita, y el “Libro de buen amor”: Congreso homenaje a Alberto Blecua*, Alcalá la Real, Área de Cultura, <https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/04/miaja.htm>.
- MOLINA, Rodrigo (1964). “Antonio Machado y el paisaje soriano”, *La Torre*, 45-46, pp. 65-73.
- MONTALE, Eugenio (1996). “Durell e Machado”, en *Il secondo mestiere. Arte, musica, società. (Prose 1920-1979)*, ed. Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, pp. 2209-2214.
- MORA VALCÁRCEL, Carmen de (1975). “En torno a ‘Del pasado efímero’ de Antonio Machado”, en *Antonio Machado, verso a verso*, ed. María José Alonso Seoane *et al.*, Universidad de Sevilla, pp. 163-180.
- MORALES LOMAS, Francisco (2014). “Los poemas a Guiomar de Antonio Machado en Poesías Completas”, *Sur. Revista de Literatura*, 2, pp. 1-13.

- MOREIRO, José María (1992). “Baeza de Don Antonio (1975)”, en *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, de Antonio Chicharro Chamorro, Granada, Universidad de Granada, pp. 163-177.
- MORELLI, Gabriele (1994). “El limonero lánguido suspende / una pálida rama polvorienta”, en *Tarde tranquila, casi*, ed. Pablo Luis Ávila, Roma, Bulzoni, p. 609.
- MOSTAZA, Bartolomé (1949). “El paisaje en la poesía de Antonio Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, pp. 623-641.
- NEIRA MARTÍNEZ, Jesús (2000). “Lección y simbolismo de ‘Las encinas’”, en *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*, Vol. III, Oviedo, Universidad, pp. 281-294.
- NÚÑEZ ENCABO, Manuel (2008). “Antonio Machado, pensador comprometido y poeta universal desde Soria”, en *Congreso Internacional: Antonio Machado en Castilla y León*, coord. Joaquín Álvarez Barrientos, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 137-149.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (2009). “El paisaje exterior como paisaje interior en el poema”, en *Lecturas del paisaje*, ed. José Manuel Marrero Henríquez, pp. 79-92.
- OLLERO BAÑUELOS, Alfonso (2007). *Machado, una vida de poesía: trayectoria poética de Antonio Machado*, Zaragoza, Mira.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1968). *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa española.
- ORTIZ LOZANO, Juan Carlos (1992). “El período poético machadiano de Baeza (1912-1919) (1979)”, en *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, ed. Antonio Chicharro Chamorro, Granada, Universidad de Granada, pp. 205-234.
- PABÓN SUÁREZ DE URBINA, Jesús (1992). “Machado y Baeza (1926)”, en *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, ed. Antonio Chicharro Chamorro, Granada, Universidad de Granada, pp. 21-28.
- PAOLI, Roberto (1971). *Antonio Machado*, Firenze, La Nuova Italia.
- PASQUAU, Juan (1992). “Antonio Machado en Baeza (1959)”, en *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, ed. Antonio Chicharro Chamorro, Granada, Universidad de Granada, pp. 49-53.
- PAZ, Octavio (1990). *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral.
- PEERS, Edgar Allison (1954). *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos.

- PEMÁN, José María (1952). “El tema del limonero y la fuente en Antonio Machado”, *Boletín de la Real Academia Española*, 136, pp. 171-191.
- PEYRÈGNE, Françoise (2000). “Antonio Machado, deseo y frustración”, en *Cambio de siglo: ideas, mentalidades, sensibilidades en España hacia 1900*, ed. Patrick Collard y Eric Storm, pp. 81-87.
- PÉREZ-RIOJA, Antonio (2007). “Soria, en la poesía de Antonio Machado”, en *Antonio Machado y Soria. Homenaje en el primer centenario de su nacimiento*, Soria, Centro de Estudios Sorianos (C.S.I.C.), pp. 33-53.
- PETRELLA, Maria (1996). *La Institución Libre de Enseñanza y Antonio Machado*, Bari, Ladisa.
- PLA Y BELTRÁN, Pascual (1979). “Mi entrevista con Antonio Machado”, en *Antonio Machado*, ed. Ricardo Gullón y Allen W. Phillips, Madrid, Taurus, pp. 41-46.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (1988). “Machado and the Poetry of Ruins”, *Hispanic Review*, 1, pp. 1-16.
- PÉREZ ZALABARDO, María Concepción (1960). *Antonio Machado, poeta de Soria*, Soria, Diputación provincial de Soria,
- PERSIN, Margaret (1999). “Antonio Machado’s ‘La tierra de Alvargonzález’ and the questioning of cultural authority”, en *Nuevas perspectivas sobre el 98*, ed. John P. Gabriele, Madrid, Iberoamericana, pp. 99-106.
- PHILLIPS, Allen (1955). “‘La tierra de Alvargonzález’: verso y prosa”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 9, pp. 129-148.
- PILLET CAPDEPÓN, Félix (2012). “El paisaje de España en sus versos: de la naturaleza a la ciudad”, *Nimbus: Revista de climatología, meteorología y paisaje*, 29-30, pp. 531-547.
- PINEDA NOVO, Daniel (1992). “Antonio Machado, exegeta del Guadalquivir (1970)”, en *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, ed. Antonio Chicharro Chamorro, Granada, Universidad de Granada, pp. 131-160.
- (2010). *Antonio Machado Núñez. Naturalista y político*, Valencia, Alupa.
- PINO, Frank (1978). *El simbolismo en la poesía de Antonio Machado*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2013). “‘Era una tarde de un jardín umbrío’: trayectoria de un motivo finisecular entre poesía y pintura”, *Bulletin Hispanique*, 1, pp. 305-358.

- PONT, Jaume (1990). “Sobre ‘La guerra’” de Antonio Machado, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 477-486.
- PORRO HERRERA, María José (1989). “Guiomar, el último amor de Antonio Machado”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 117, pp. 91-96.
- POSADA, José (1949). “Leonor”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, pp. 415-417.
- PREDMORE, Michael (1981). *Una España joven la poesía de Antonio Machado*, Madrid, Ínsula.
- PREDMORE, Richard L. (1946). “La visión de Castilla en la obra de Antonio Machado”, *Hispania*, 4, pp. 500-506.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1996). *Musa del 68: Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (1990). “‘A un olmo seco’, poema temporal”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. IV, Sevilla, Alfar, pp. 379-82.
- REYES CANO, Rogelio (1990). “La visión de Sevilla en la obra de Antonio Machado: ¿Hacia una teoría apócrifa de la ciudad?”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 487-495.
- (2001a). El reencuentro de Antonio Machado con el paisaje andaluz: comentario del poema ‘En estos campos de la tierra mía...’, de *Campos de Castilla*”, en *De Blanco White a la Generación del 27: estudios de literatura española contemporánea*, ed. Rogelio Reyes Cano, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 129-147.
- (2001b). “Una interpretación de Sevilla desde el espíritu del 98: la imagen de la ciudad en los apócrifos de Antonio Machado”, en *De Blanco White a la Generación del 27: estudios de literatura española contemporánea*, ed. Rogelio Reyes Cano, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 147-161.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (1975). “Caminos”, en *Antonio Machado, verso a verso*, ed. María José Alonso Seoane *et al.*, Universidad de Sevilla, pp. 121-134.
- RIBAS Y PIERA, Manuel (2002-2003). “Paisaje y ciudad”, *Ciudades: Revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid*, 7, pp. 69-75.

- RIBBANS, Geoffrey (1957). "Unamuno and Antonio Machado", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1, pp. 10-28.
- (1971). *Niebla y soledad. Aspectos de Unamuno y Machado*, Madrid, Gredos.
- (2006). "Antonio Machado: de los 'paisajes del alma' al 'alma del paisaje'", en *Hoy es siempre todavía. Curso internacional sobre Antonio Machado*, coord. Jordi Doménech, Sevilla, Renacimiento, pp. 139-172.
- RODRÍGUEZ FORTEZA, Adela (1965). *La Naturaleza y Antonio Machado. Contribución al estudio de la naturaleza en su poesía*, San Juan de Puerto Rico, Cordillera.
- ROMERO BERNAL, Álvaro (2013). "Antonio Machado y Federico García Lorca. La influencia del Maestro en un alumno aventajado del 27 (Estudio de la intertextualidad entre 'A un olmo seco' y 'Chopo muerto' y dos poéticas contrapuestas)", en *Antonio Machado y Andalucía*, ed. Antonio Chicharro Chamorro, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía. pp. 489-510.
- ROSARIO, Charles (1964). "La realidad y Antonio Machado", *La Torre*, 45-46, pp. 369-386.
- ROS, Xon de (2015). *The poetry of Antonio Machado. Changing the landscape*, Oxford, Oxford University Press.
- ROSALES, Luis (1949). "Muerte y resurrección de Antonio Machado", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, pp. 435-479.
- ROVIRA, Pere (1990). "Las soledades del esplín", en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 497-505.
- RUIZ AMEZCUA, Manuel (1990). "D. Antonio Machado y la maldición en poesía", en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 507-512.
- RUIZ MANJÓN, Octavio (2012). "Federico de Onís: figura clave en la historia de las relaciones culturales entre España y los Estados Unidos", *Memoria y Civilización*, 15, pp. 397-413.
- SALAS ROMO, Eduardo (2013). "Imágenes andaluzas en la obra poética de Antonio Machado", en *Antonio Machado y Andalucía*, ed. Antonio Chicharro Chamorro, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, pp. 511-25.
- SALINAS, Pedro (1970). *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza.

- SALAÜN, Serge (1993). “Antonio Machado y la modernidad poética”, en *Antonio Machado hacia Europa*, ed. Pablo Luis Ávila, pp. 124-137.
- SALVADOR, Gregorio (1973). “‘Orillas del Duero’, de Antonio Machado”, en *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, pp. 271-284.
- SÁNCHEZ, Alberto (1992). “Tres paisajes en la poesía de Antonio Machado (1975)”, en *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, ed. Antonio Chicharro Chamorro, Granada, Universidad de Granada, pp. 187-195.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1981). *Los poemas de Antonio Machado. Los temas. El sentimiento y la expresión*, Barcelona, Lumen.
- SÁNCHEZ RUÉ, Anna (1987). “El limón y el limonero: imágenes de la felicidad en Antonio Machado”, *Hispanic Journal*, 1, pp. 63-74.
- SANCHO SÁEZ, Alfonso (1990). “Paisajes de amor y muerte en la poesía de Antonio Machado”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 141, pp. 141-158
- SEGRE, Cesare (1970). “Sistema y estructuras en las *Soledades* de A. Machado”, en *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, pp. 103-143.
- (1993). “Machado europeo”, en *Antonio Machado hacia Europa*, ed. Pablo Luis Ávila, Madrid Visor, pp. 29-30.
- SENABRE, Ricardo (1990). “Tema y modulaciones en la poesía de Antonio Machado”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 59-70.
- (1993). “El magisterio de la escritura: escribir, corregir, reescribir”, en *Antonio Machado hacia Europa*, ed. Pablo Luis Ávila, pp. 304-313.
- (1999). “La transfiguración del paisaje castellano en la poesía de Antonio Machado”, en *Castilla y León ante el 98*, ed. Emilio de Diego García y Juan Velarde Fuertes, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 275-283.
- (2013). “Machado en el refugio de Baeza”, en *Antonio Machado y Andalucía*, ed. Antonio Chicharro Chamorro, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, pp. 235-246.
- SENTAURENS Jean (2006). “La España de Mérimée les sienta demasiado bien a los españoles. El fabuloso destino del ‘cuentecillo gracioso’ de la Señora de Montijo”, en *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, ed. Manuel Bruña Cuevas *et al.*, Sevilla, Ediciones de la Universidad de Sevilla.

- SERRANO, Carlos (1990). “Una dialéctica inconclusa: Antonio Machado y la crisis del liberalismo español”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 71-84.
- SERRANO PONCELA, Segundo (1964). “Borrosos laberintos”, *La Torre*, 45-46, pp. 265-284.
- SESÉ, Bernard (1980). *Antonio Machado (1875-1939). El hombre, el poeta, el pensador*, vol. I y II, Madrid, Gredos.
- (1990). *Claves de Antonio Machado*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (1992). “Antonio Machado y Francia”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, vol. IV, pp. 1351-1366.
- SPAGGIARI, Barbara (1993). “La fortuna di Antonio Machado in Italia”, en *Antonio Machado hacia Europa*, ed. Pablo Luis Ávila, pp. 403-410.
- STIERLE, Karlheinz (1999). “Paesaggi poetici del Petrarca”, en *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, ed. Renzo Zorzi, Venezia, Marsilio, pp. 121-138.
- SWIDERSKI, Liliana (2012). *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión*, Universidad Nacional de Mar del Plata, EUDEM.
- TEJADA, José Luis (1975). “Yo voy soñando caminos...”, en *Antonio Machado, verso a verso*, ed. María José Alonso Seoane *et al.*, Universidad de Sevilla, pp. 49-73.
- TERUEL BENAVENTE, José (1990). “La muerte de Leonor en *Campos de Castilla*”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. III, Sevilla, Alfar, pp. 299-304.
- TERRY, Arthur (1973). *Antonio Machado. Campos de Castilla*, Londres, Grant & Cutler Critical Guide to Spanish Texts.
- TORRES MONTES, Francisco (1990). “Las subseries léxicas adjetivas del ‘blanco’ (‘claro’) y ‘negro’ (‘oscuro’) en la poesía de Antonio Machado”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 529-555.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (1999). *Entendimiento del poema: de Rubén Darío a Claudio Rodríguez*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel (1997). *Antonio Machado, poeta del pueblo*, Madrid, Taurus.

- URÍA MAQUA, Isabel (2009). “La escondida senda y el huerto del poeta en la Oda I de Luis de León”, *Criticón*, 105, pp. 37-57.
- URRUTIA, Jorge (1993). “Referente y poética en Antonio Machado”, en *Antonio Machado hacia Europa*, ed. Pablo Luis Ávila, pp.138-148.
- VALDIVIA MARTÍN, Pablo (2009). *La vereda indecisa: el viaje hacia la literatura de Federico García Lorca*, Granada, Diputación de Granada.
- VALVERDE, José María (1949). “Evolución del sentido espiritual de la obra de Antonio Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12, pp. 399-414.
- (1986). *Antonio Machado*. Madrid, Siglo Veintiuno de España.
- VAZ DE SOTO, José María (1990). “La noria de Antonio Machado”, en *Antonio Machado hoy: actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, ed. Jorge Urrutia, vol. I, Sevilla, Alfar, pp. 557-565.
- VERDÚ DE GREGORIO, Joaquín (1990). *Antonio Machado: Soledad, infancia y sueño*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- VILA-BELDA, Reyes (2003). “Paisajismo e impresionismo en *Campos de Castilla* de Antonio Machado”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 1, pp. 281-295.
- (2004). *Antonio Machado, poeta de lo nimio: alteración de la perspectiva*, Madrid, Visor Libros.
- (2006). “La visión institucionista del paisaje en Antonio Machado”, en *Hoy es siempre todavía. Curso internacional sobre Antonio Machado*, coord. Jordi Doménech, Sevilla, Renacimiento, pp. 198-229.
- VAÑÓ SILVESTRE, Rafael (1992). “La encina negra de Machado, asesinada (1988)”, en *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, ed. Antonio Chicharro Chamorro, Granada, Universidad de Granada, pp. 283-286.
- VIVANCO, Luis Felipe (1956). “‘Retrato en el tiempo’: un poema inédito de Antonio Machado”, *Papeles de San Armadans*, 6, pp. 249-68.
- VITIER, Cintio (1993). “Antonio Machado ‘entre la niebla’”, en *Antonio Machado hacia Europa*, ed. Pablo Luis Ávila, pp. 314-318.
- WHISTON, James (2005). “‘Unas pocas palabras verdaderas’: The Naming and Framing of Nature in Machado’s *Campos de Castilla*”, *Bulletin of Spanish Studies*, 3-4, pp. 509-527.

- (2006). “Un ‘cursillo’ machadiano de poesía en Segovia: ‘En tren. Flor de verbasco’, de *Nuevas canciones*”, en *Hoy es siempre todavía. Curso internacional sobre Antonio Machado*, coord. Jordi Doménech, Sevilla, Renacimiento, pp. 380-401.
- YNDURÁIN, Domingo (1968). “Tres símbolos en la poesía de Machado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 223, pp. 117-149.
- (1975). *Ideas recurrentes en Antonio Machado*, Madrid, Turner.
- ZARDOYA, Concha (1961). “El cristal y el espejo en la poesía de Antonio Machado”, en *Poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, pp. 181-215.
- (1964). “Los caminos de Antonio Machado”, *La Torre*, 45-46, pp. 75-97.
- ZUBIRÍA, Ramón de (1973). *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, Gredos.

C. Estudios teóricos y ensayos

- ARANGUREN, José Luis (1967). *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.
- AUERBACH, Erich (1979). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica.
- AZCUY, Eduardo A. (2013). *El ocultismo y la creación poética*, Buenos Aires, Biblos.
- BARTHES, Roland (1987). “De la ciencia a la literatura”, en *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós.
- BARTRA, Agustí (1999). *¿Para qué sirve la poesía?*, México, Siglo Veintiuno.
- BOUSOÑO, Carlos (1976). *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- (1977). *El irracionalismo poético. El símbolo*, Madrid, Gredos.
- BURKE, Edmund (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, ed. Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos.
- DELGADO, René (2009). “La integración de los saberes bajo el enfoque dialéctico globalizador: la interdisciplinariedad y transdisciplinariedad en educación”, *Investigación y Postgrado*, 3, pp. 11-44.
- DÍAZ, Elías *et al.* (2005). *Educación y universidad*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.
- FOLLARI, Roberto (2013). “Acerca de la interdisciplina: posibilidades y límites”, *Interdisciplina*, 1, pp. 111-130.

- FOUCAULT, Michel (1984). “Des espaces autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, pp. 46-49.
- GARCÍA LANDA, José Ángel (1991). “Science and Literature: Some Critical Parameters”, en *Science, Literature and Interpretation*, ed. Francisco Collado, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 239-263.
- GARCÍA LORENZO, María (2014). “Sobre ciencia y literatura”, *Signa*, 23, pp.15-42.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, Francisco Javier (2016). *¿El mito de la ciencia interdisciplinar? Obstáculos y propuestas de cooperación entre disciplinas*, Madrid, Los Libros de la Catarata.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2007). *El verso regular: estructuras poético-formales*, Madrid, Liceus.
- HAYLES, Katherine (1994). “Deciphering the Rules of Unruly Disciplines: A Modest Proposal for Literature and Science”, en *Literature and Science*, ed. Donald Bruce y Anthony Purdy, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 25-48.
- JUNG, Carl Gustav (1980). *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Mondadori.
- KANT, Immanuel (2019). *Lo bello y lo sublime*, trad. Carola Tognetti, Greenbooks.
- KUNDERA, Milan (1987). *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets.
- LEÓN LEÓN, Giselle (2010). “La formación interdisciplinaria de los profesores: una necesidad del proceso de enseñanza y aprendizaje de las ciencias”, *Ensayos Pedagógicos*, 1, pp. 119-130.
- LLORENTE, María Ema (2012). “Los estudios interdisciplinarios sobre pintura y literatura española. Aproximación al estado de la cuestión”, *Impossibilia*, 4, pp. 233-251.
- MAETERLINCK, Maurice (1987). *La inteligencia de las flores*, trad. Juan Bautista Enseñat, Barcelona, Orbis.
- MANCUSO, Stefano y Alessandra VIOLA (2015). *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*, trad. David Pardela, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- MARCO MALLENT, Marta (2012). “La voluntad de la mirada: reflexiones en torno al paisaje”, *Dedica. Revista de educação e humanidades*, 2, pp. 141-156.
- MORÍN, Edgar (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, París, UNESCO.
- NICOLESCU, Basarab (1998). *La transdisciplinariedad, una nueva visión del mundo. Manifiesto*, París, Ediciones Du Rocher.

- ORTEGA CANTERO, Nicolás (2009). “La lectura del paisaje en la geografía moderna”, en *Lecturas del paisaje*, ed. José Manuel Marrero Henríquez, Las Palmas, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 33-49.
- ORTEGA Y GASSET, José (1967). *España invertebrada*, Madrid, Revista de Occidente.
- (1977). *Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas)*, ed. Inman Fox, Madrid, Castalia.
- (2005). *Obras completas*, vol. II, Madrid, Taurus.
- ORTIZ TORRES, Emilio (2012). “La interdisciplinariedad en las investigaciones educativas”, *Didasc@lia. Didáctica y Educación*, 1, pp. 1-12.
- PAGE, Russell (1994). *The education of a gardener*, New York, New York Review of Books.
- PÉREZ MATOS, Nuria y Emilio SETIÉN QUESADA (2008). “La interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en las ciencias: una mirada a la teoría bibliológico-informativa”, *Revista Cubana de Información en Ciencias de la Salud*, 4, <http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S102494352008001000003>.
- POMBO, Olga (2013). “Epistemología de la interdisciplinariedad. La construcción de un nuevo modelo de comprensión”, *Interdisciplina*, 1, pp. 21-50.
- RITTER SANTINI, Lea (1999). “Il paesaggio addomesticato”, en *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, ed. Renzo Zorzi, Venezia, Marsilio, pp. 85-104.
- SÁNCHEZ DE MUNIAIN, José María (1945). *Estética del paisaje natural*, Madrid, Arbor.
- SÁNCHEZ RON, José Manuel (2000). “Literatura y ciencia”, *Letra Internacional*, 69, pp. 2-4.
- (2011). *La Nueva Ilustración: ciencia, tecnología y humanidades en un mundo disciplinar*, Oviedo, Nobel.
- SPANG, Kurt (2012). “La liricopintura. Sobre las interferencias entre lírica y pintura”, *Impossibilia*, 3, pp. 233-245.
- TORRES SANTOMÉ, Jurjo (2000). *Globalización e interdisciplinariedad: el currículum integrado*, Madrid, Morata.